目　录

第一章

音乐审美心理结构

人类的音乐审美心理，是在人类社会、文化的历史发展中形成、发展起来的，其具体内容是与社会、文化的发展阶段相适应的。

从古代到近代，由于生产力水平较低下，人的个性须依赖社会的发展才得以充实、肯定，个体服从社会，以达到人类外部结构的和谐，这成为社会发展的重要保证。于是，社会的价值观几乎绝对地代表了个体的价值观，人类的音乐审美心理也相应地表现出理性化、规范化的倾向，如视音乐的和谐为最高境界，强调音乐的教化功能等。古希腊的毕达哥拉斯就认为："音乐是对立因素的和谐的统一"。①柏拉图也提到，音乐可"把人教育成美和善的"。②中国古代的孔子则云：移风易俗，莫善于乐。荀子亦在《乐论》中说到："故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲；乡里族长之中，长少同听之，则莫不和顺"。所以，在音乐审美中，人们

① 波里克勒特《论法规》，转引自《西方美学史》上卷，人民文学出版社1964年版第17页。

② 柏拉图《理想国》，转引自《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版第10页。

要求音响结构和谐统一，被音乐激发起的情感体验、联想想象和理解认识也循着理性规范的轨迹而行。

到了客观世界在人的主观努力下日新月异的现代，人的个性随着生产力的高速发展而日益展现其自由、独立的姿态，要突破传统规范的约束，要冲击、反叛理性。古典理想主义的面纱被撕开了，人的本质更深刻地被揭示，人的潜在活力更充分地被激发。在音乐中，对冲突、动态的追求已逐渐在取代对静态的和谐美之崇尚，新的音响似乎与喧腾动荡、飞跃发展的当今社会更相适应，更容易使社会中人的心理趋于平衡。

这一历史时刻，在音乐表现手法上，人的主动性、创造性已在一定程度上取代了对自然的师法；在音乐审美中，情感体验、联想想象以及理解认识也已在一定程度上从间接的具象转向较直接的抽象。于是，人类可以宣称自己已站到了更高的层次上去把握世界、把握音乐，音乐审美亦与人类更全面、更自由的发展、更积极地实现自己的价值紧密联系在一起，与人的完美的心理建构密切相关。

曾经并至今仍不断发展的音乐审美心理有其载体，这载体即音乐审美心理结构，由音响感知、情感体验、联想想象和理解领悟等几个互相联系、互相渗透的部分组成，而这结构是建立在人类相应的生理基础之上的。

第一节 音乐审美的生理基础

一、 生理机制

音乐审美是人的一种心理活动，它和人的听觉直接联系。

在音乐审美过程中，音乐艺术的具体音响作为一种适宜刺激，作用于人的听分析器，引起听觉，进而作用于人的身心，产

生审美快感。这是一个刺激—反应模式，是音乐审美生理机制的简单说明。

人的听分析器包括三个部分：（1）外周部分，即感受器——人耳；（2）中间部分，即传递神经，包括感觉神经的传入神经和脊髓、脑干、丘脑等中间中枢的神经联系；（3）中枢部分；即大脑皮层颞叶的听觉中枢。这三个部分缺一不可。

人耳的结构也可分为三个主要部分：内耳、中耳和外耳。见图1：

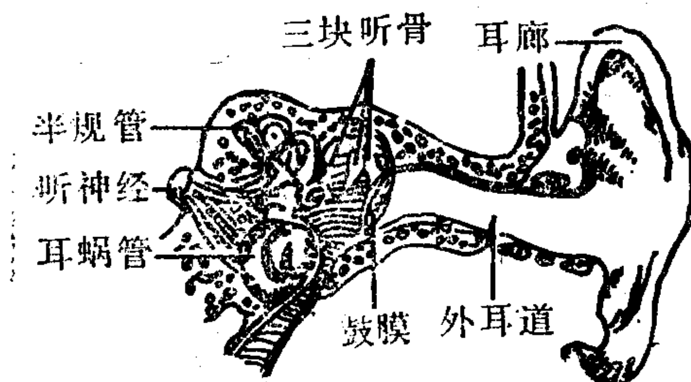


图1． 人耳的构造

外耳起聚集音波的作用，由耳廓和外耳道组成。耳廓俗称耳朵，外耳道是耳朵口向内的一条管道，其底为鼓膜，鼓膜之内即为中耳。

中耳起传导声波的作用，包括鼓膜、鼓室和咽鼓管等。鼓膜位于外耳与中耳的分界处，是一层绷紧的薄膜。鼓膜内为鼓室，鼓室里有由锤骨、砧骨、镫骨组成的听骨链，又称听小骨系统，它连接鼓膜与卵圆窗，与卵圆窗同处中、内耳分界处的还有正圆窗。咽鼓管是沟通咽腔和鼓室的管道。

内耳结构复杂，主要有耳蜗、前庭及半规管三部分。前庭和半规管与听觉无关，是人体的平衡感受器，耳蜗则是听觉的重要器官。在耳蜗的正中有基底膜把耳蜗分隔成两部分，这两部分在耳蜗的顶部有小孔相通；耳蜗内部充满淋巴液。起听觉感受器作

用的科蒂氏器官位于基底膜上。基底膜由大约24000条横纤维组成，这些纤维的长度由耳蜗的底部到顶部逐渐增大。科蒂氏器官由支持细胞和末端具有细毛的听细胞（又称毛细胞）组成，这些毛细胞成排地分布在三角形的科蒂隧道两边。靠里的一排是内毛细胞，约有3500个，外面三排是外毛细胞，约有20000个。前者只受一、两根神经纤维的支配，后者受多重神经的支配。听神经即由这些细胞开端（参看图2）。听觉神经纤维的细胞体在耳蜗

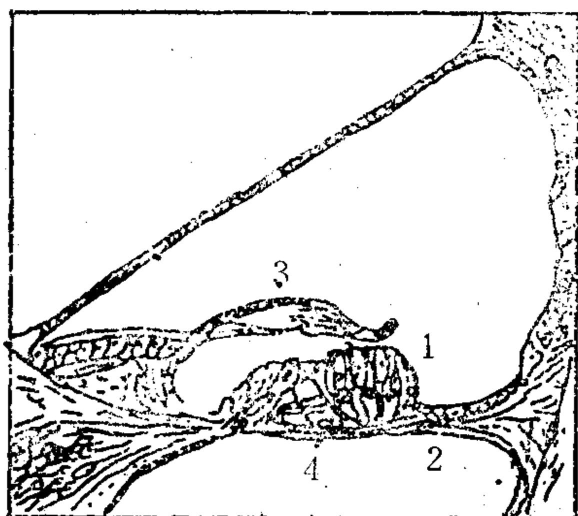


图2. 科蒂氏器官构造的模式图。

图上表明了科蒂氏器官（1）位于基底膜（2）上。在科蒂氏器官之上悬有盖膜（3）。机械振动之转化为神经过程是在科蒂氏器官的毛细胞（4）中发生的。

的螺旋神经节内，其轴突沿耳蜗的中轴聚集，通过耳蜗底部，成为第八对脑神经的一部分。内耳的机能是对传入的声波进行分析，并将声能转换成神经能传入大脑。

声波作用于听感受器引起听觉的整个过程是：声波由耳廓聚集后通过外听道传入，声压的变化使鼓膜前后来回振动，鼓膜的振动又将声压传向中耳的听小骨系统，引起听小骨的机械振动，通过内耳的小孔卵圆窗，再推动内耳耳蜗中的淋巴液，而这时复盖在正圆窗上的薄膜也因镫骨的前进或后退而向外突或向内鼓，于

是，振动在液体中传导，并引起基底膜振动，使位于基底膜上的科蒂氏器官中的毛细胞受到刺激，相应的听神经纤维发生冲动，这种神经冲动又以生物电及化学方式传至丘脑后部听觉的皮层下中枢，继而达到大脑皮层颞叶的听觉中枢，于是产生听觉。这一过程又被称为感音过程或神经传导过程。此外，声音还可以通过颅骨传到内耳。声波从颅骨传到耳蜗的主要作用是使蜗壁发生振动，进而引起基底膜振动，造成内耳感受器官兴奋。

关于声音如何在听感受器引起听神经兴奋的问题，目前还没有完全一致的意见。过去比较通行的是赫尔姆霍兹的共鸣学说。赫氏认为，感受声音振动的是基底膜的纤维，这些纤维由于长短不同对不同频率的声音发生共鸣，象琴弦那样，短的对高频反应，长的对低频反应。然后纤维的振动转化为神经兴奋并沿相应的神经纤维传到听觉中枢，引起不同音高的听觉。然而近些年据贝克西等学者的实验结果表明，在音波作用下，基底膜并不象赫氏所认为是相应的单一纤维振动，也不是驻波或音波的简单复制，而是行波性质——音波引起整体基底膜的机械振动，但频率不同，产生最大振幅的区域也不同（高音在耳蜗底部，低音在顶部），也就是说，基底膜对不同频率的刺激能够选择性地产生特定区域位置的波状共振。某一频率的声音尺度被转换成沿着基底膜的空间尺度，音高的感觉即决定于这一振幅最大的部分。

共鸣说和行波说都被称为位置学说，相对的还有频率学说。频率学说认为基底膜的横纤维不是孤立的，而是由结蒂组织结合起来的一个整体，而整个听神经能再生不同频率的声音。也就是说，音频通过毛细胞的整体反应而变为相应的神经冲动的频率，而音强和音质的辨别则取决于参与活动的神经纤维的数量和振动的不同形式。

这些理论都还存在局限性，要建立一个完整的听觉理论，还需要更进一步的实验研究，尤其是必须考虑听分析器的中枢部

分。因为听觉是整个听分析器活动的结果。虽然感音主要靠内耳听感受器的换能作用，也就是当音波振动变成耳蜗机械振动之时，在耳蜗，机械能量又转变为生物电能量，再传至大脑，但是对声音信号的分析，包括辨别音高、音强、音色、音长以及音源方向等的功能除耳蜗外，还有赖于中枢的参与。

人类听觉的能力是与生俱来的，是无条件反射性的，也是有限的。一个刚出生的婴儿就已经能对声音有所反应。但是，人类听觉——包括言语听觉、噪音听觉和音乐听觉——的全部丰富性，则是历史性的发展和教育的结果。如对祖国语言及外国语言的语言感受力，对音乐的音高、节奏、音色、力度、旋律、和声等等的感受力，是人类在生活、学习中，借助于一系列条件反射联系的建立，逐渐形成和发展起来的，从这个角度上说，听分析器的活动是条件反射性的。但当一定的条件反射建立之后，人们在更广泛、更深入的音乐实践中，会进一步自由地、能动地运用自己的听分析器，使之各有关区域间能够根据需要随时拓展出新的神经通路，产生超出条件反射的智力选择，从而不断加强、丰富、深化对音乐音响结构的感受和理解。由此可见，听分析器的活动又远不只限于条件反射。

我们知道，随着听觉的产生，一系列心理活动也相继展开——知觉、记忆、联想，乃至情绪活动的激发，音乐引起审美快感的可能性就有赖于同声音相联系的某种情绪色彩。单个的音可能是悦耳的，也可能是不悦耳的。人类经过许多世纪音乐文化的发展，才从原始的情绪感觉发展到具有欣赏音乐作品的能力。儿童的音乐听觉，也是在先天遗传的作用下，在后天音乐教育、培养、音乐环境的熏陶下发展起来的。人类的音乐听觉还将随着人类音乐实践的继续发展而不断加强、丰富。因此，音乐审美的生理机制又可以描述为：在听觉的有限的无条件反射基础上形成听分析器条件反射活动，进而发展为听分析器超条件反射的自由能

动的机制。

二、 听觉特性

1．单音的感觉属性——音高、响度和音色

一切感觉都是对其相应刺激物的一种反映形式。听觉的适宜刺激，就是物体振动引起空气的周期性疏密作用而发出的频率为16至20000赫兹的音波。在音乐中，振动的物体包括弦乐器的弦、管乐器的气柱、鼓的皮膜、人的声带等等发音体。

音波的频率，振幅和波形是物理上对声音的三个客观的基本量度，与之相应的主观的心理量是通过听觉反映出来的音高、响度和音色。

音高决定于频率，即音波每秒的振动次数。振动次数越多，意味着每次振动时间越短，反之亦然。音波振动长短的时间尺度，在人的听分析器中被转换成相应的沿着基底膜的空间尺度。上一节我们已谈到有关这方面的一些理论学说，尽管理论尚不完善，但人耳具有频率分析能力是可以肯定的。频率大，听到的声音高，频率小，听到的声音低。

虽然人类听觉能感受从每秒钟振动16次到20000次的音高差别，但在音乐中主要使用的、可明显表示音高的是从约每秒钟振动20次到5000次范围内的音（这是钢琴和管风琴音域的粗略计算）。

响度是人耳对声音强度反应的主观量，它决定于音波振动的幅度。具体地说，是耳鼓处声波进行方向之垂直面上，每单位面积、单位时间所传达的振动能量。在人耳的角度，则是在音波振幅作用下，鼓膜之伸缩距离。人耳鼓膜的最大振幅约在1/10毫米左右。音波振幅过小时，空气压力变化太微弱，不足引起鼓膜振动而感觉不到音响；反之，音波振幅过大而使鼓膜无法承受压力，便会产生痛苦感觉，甚至使听觉受损。不过，主观上的响度

和客观上的强度之间的对应关系不是直接比例关系，当声音功率增加一倍时，听起来响度并无增加一倍的感觉。人耳对声音强度变化的感觉，是和引起感觉的声音功率之比的对数成正比，即响度近似地和声强级成正比。因此，音强的测量通常以 分贝(db)为单位，分贝是一个对数单位，从刚可觉察的声音能量到比这约大$10^{1.2}$倍的声音能量只要用120分贝便可概括表示出来。一般而言，户外微风吹树叶抖的声音大约是20分贝，人们的轻声细语大约是30分贝，大声歌唱是60分贝左右，拖拉机开动的声音约80分贝，飞机低空掠过的音压水平约达到120分贝，这样的强度已接近人的听觉响度极限了。

此外，响度还受频率影响，频率不同而强度相同的两音，响度并不一样，也就是说，不同频率的声音，若在我们主观感觉上一样响，那它们实际上强度并不相同。而且，在不同频率、不同强度区域内，响度变化程度也不同。一般听觉感受性较差的频率响度变化较为明显，而强度越高时各不同频率间响度差异越小。图 3 是不同频率声音的等响曲线。

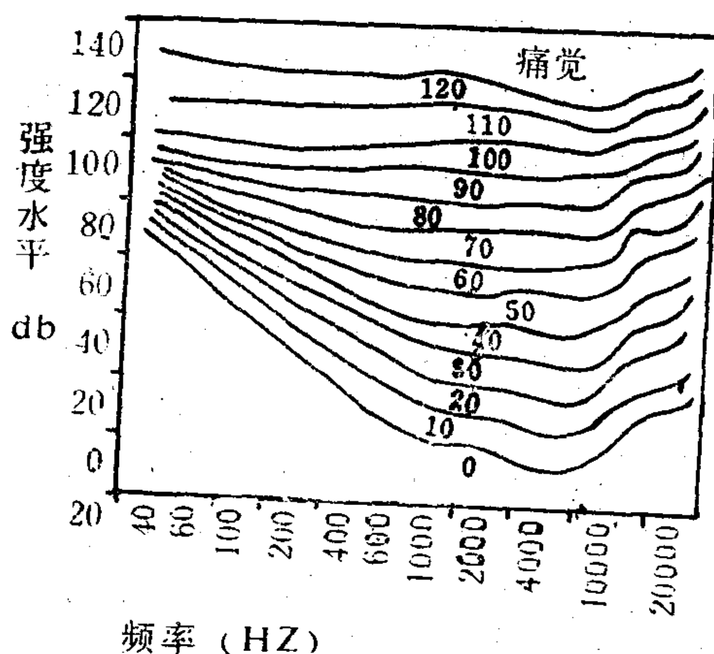


图 3. 声音的等响曲线

反过来，音高也受声音强度影响。实验表明，当频率不变，音强改变时，主观上的音高感觉也随之发生变化。对低音来说，音高随音强增加而略降低；对高音来说，音高随音强增加而略升高；对中等频率的声音，两种影响都有轻微程度的表现。例如，一个2000赫兹的声音，当强度初增加时，音高略有升高，但强度再加大时，音高又略微降低了。事实上，音高受强度影响最小的那些频率，就是人耳对其最敏感的声音、耳感受性较高的声音。（参看图4）

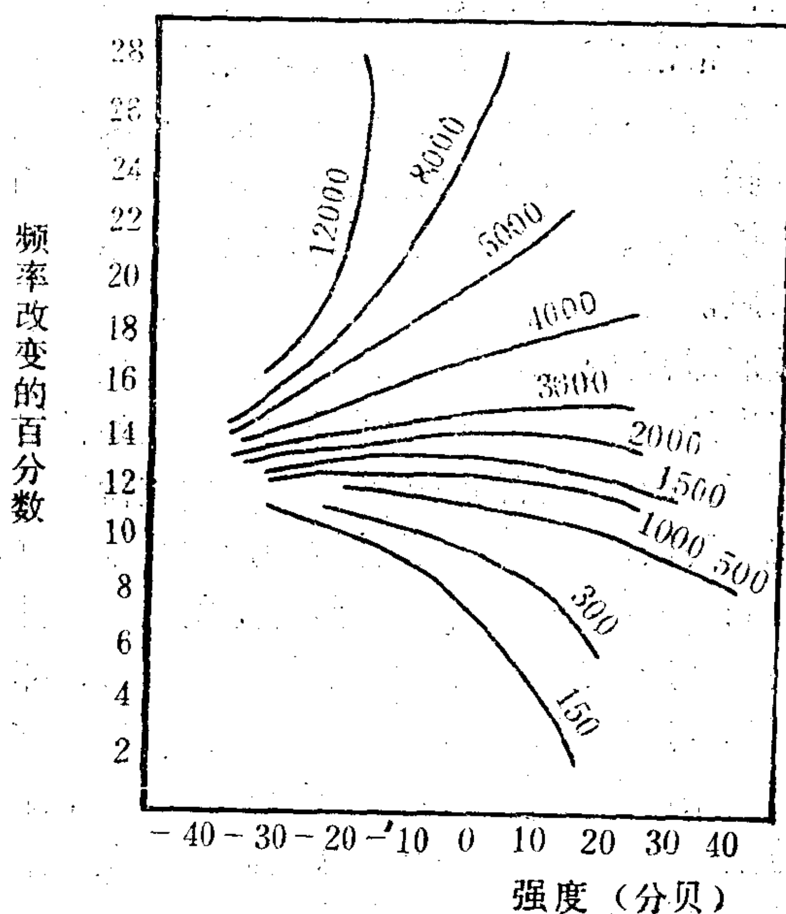


图4. 音高随强度改变的曲线

在音乐中，尽管响度的变化起着重要作用，但它仍不如音高变化重要。音乐中可指定的响度程度的数目大约限于6个：极弱（pp）、弱（p）、中弱（mp）、中强（mf）、强（f）、很强

(ff)。这些响度程度只是相对的而不是绝对的。而且，这6个层次只是大致的划分，其实，响度程度可有比这多得多的层次。对音乐的响度所作的判断不可能达到可靠而精确的程度，而对有关音高、音长、速度等的判断做到可靠而精确却是可能的。而且，从声音的产生到声音的感觉过程中，响度会因墙、地板、天花板等的吸收作用而衰减，会因听者所处位置的远或近而改变，还会受外界噪音的干扰，或受听者主观感受的影响等，总之，响度是易于被改变的，而相对来说，音高则不容易被明显改变。

在音高和响度之后，音色是声音的主观体验的第三种属性。主观上，音色常常被看作是声源的功能或声音的意义的功能的代号。我们谈论音色，往往与其声源（发音体）或在我们周围进行的某种活动联系在一起，如某件乐器的音色、某人的谈话声、歌唱声，还有拍门声、泼水声等。在客观上，音色是人的听觉对音波波形的反应。

音波波形即音波振动形式。最简单的音波呈单一正弦曲线形式振动，产生纯音。音叉发出的就是纯音。呈各种复合形式振动的音波是复音，产生复音的原因是在发音体整体振动的同时，它的各部分也分别振动。发音体整体振动产生基本频率，即基音，这音最容易被听见，并使人听起来觉得好象是唯一的音。第二部份（$\frac{1}{2}$）振动所产生的音，频率较基本频率加倍，$\frac{1}{3}$部分产生3倍的频率，$\frac{1}{4}$部分产生四倍的频率……，依此类推，（见图5）。这样同时复合振动的结果，就产生了复音。复音中部分振动产生的音被称为陪音或泛音。以复音C为例，C是整体振动产生的基音，它的各部分同时振动产生的泛音分别是：c、g、c^1、e^1、g^1、$^\flat b^1$、c^2、d^2、e^2、$^\# f^2$、g^2、a^2、$^\flat b^2$、b^2、c^3等，（见谱例1）。复音的音高取决于其基音，而音色则取决于其特有的泛音结构，即全部泛音的数目和这些泛音的相对强度，以及泛音出现的先后次序等。例如，人们发现，用两种不同的乐器，以相

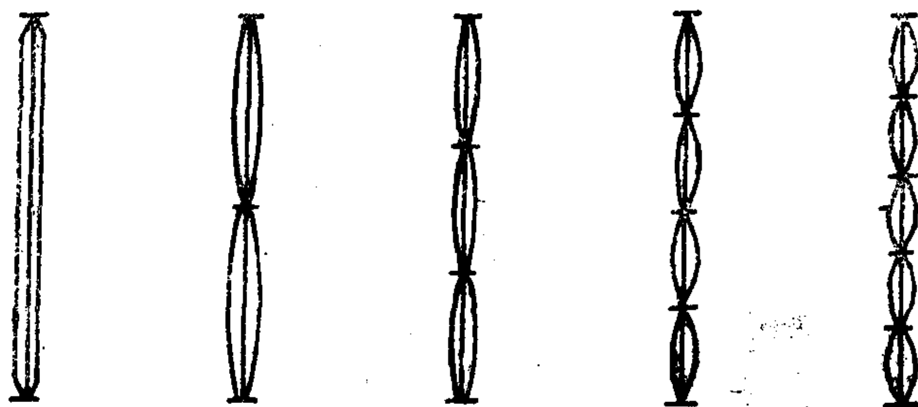
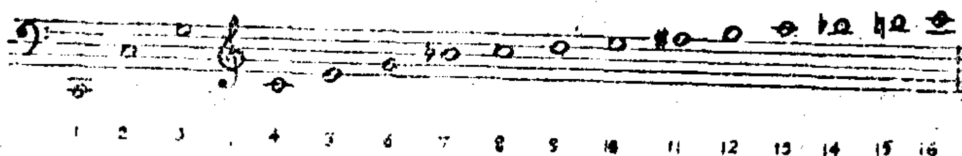


图5。发音体（弦）的振动图

同的力度演奏大字组的G，它们的基音音量都是20分贝，而第一自然泛音的音量则相差3分贝，第二自然泛音相差5分贝，第五自然泛音相差8分贝。第一种乐器的12自然泛音的音量是4分贝，而第二种乐器的12自然泛音则是0分贝。这两个音高相同、泛音结构不同的复音，使人很容易在听觉上分辩出第一种乐器是钢琴，第二种乐器是单簧管。



谱例1．复音C复合振动的结果

在说明复音音色时，可引用声谱这一概念。声谱是把组成复音的各种频率的音波振幅图列出来。从声谱图的不同结构中可以区别不同的音色。图6便是钢琴音C（频率128）的波形记录及声谱图。

总之，现代科学仪器可对任何声音进行精确的频谱分析，我

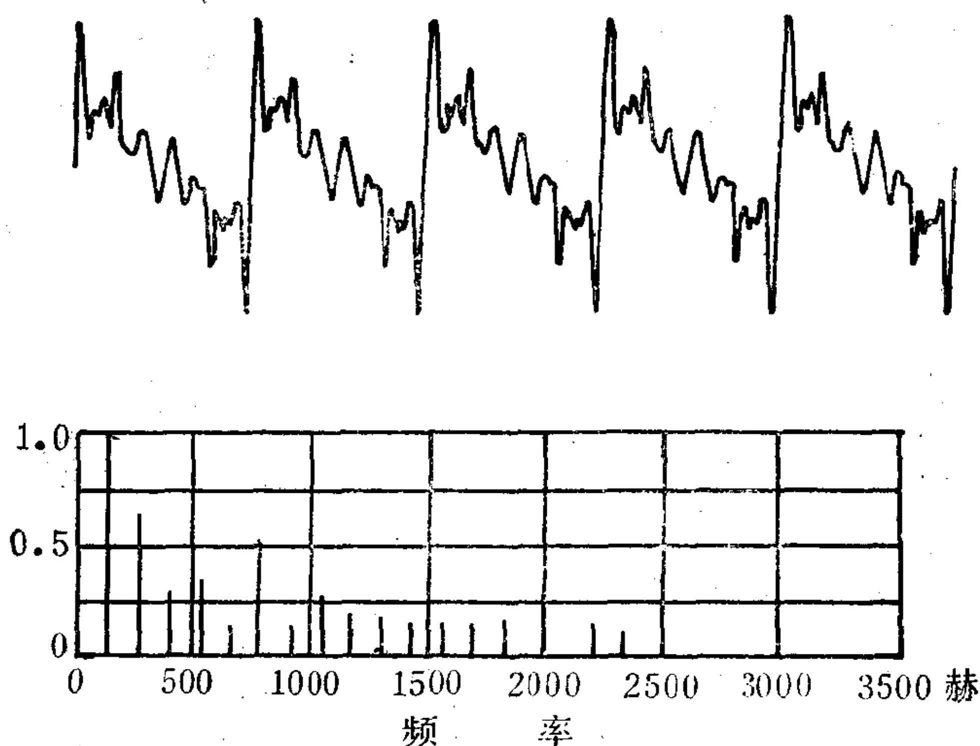


图6．钢琴音C＝128赫的波形记录和声谱图

们可以得到不同发音体所发声音的泛音结构的能量比例数据。

音波还可按其振动是否具有周期性而分成乐音和噪音两类。周期性的振动形式产生乐音，纯音以及基音与泛音为简单整数比例的复音都属于乐音。如音叉振动、提琴演奏、人的歌唱等发出的声音就是乐音。噪音由非周期性的、不规则的振动形式产生。音乐中使用的打击乐器发出的声音、生活中出现的敲击声、碰撞声、流水声、枪炮声等都属于噪音。由于产生噪音的振动往往杂乱无章，或几种振动混杂而起，不能使音有明确高度，所以噪音没有固定音高。图7记录了纯音、复音和噪音的音波波形。

当某些音乐的明晰度和规律性较差时，也会带有一定的噪音性质，严重的会成为噪音的一种。还有诸如音高频率上的不稳定，音响共鸣效果的强弱等因素也会对音色产生影响。例如，自然泛音列中基音与第6、8、10个泛音的音程关系是各音向下8

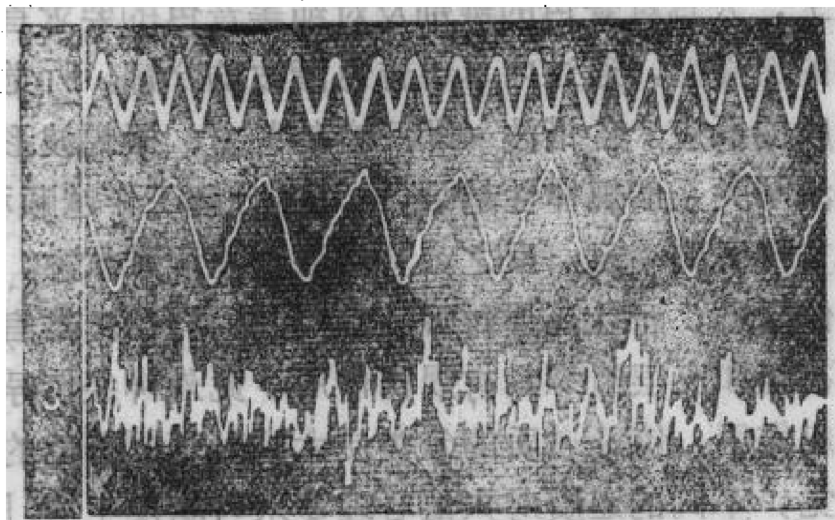


图7．各种声音振动的记录

1．纯音（正弦振动，每秒250次）；

2．提琴音；3．霰弹发出时的噪音．

度转位所得的小7、大2、增4度不协和音程。基音与第7、9、11个泛音的音程关系是各音向下8度转位所得的纯8、大3、纯5度协和音程，在基音频率与谐波的分量组合中，若协和音程的谐波振幅加强，音色较纯美；若不协和音程的谐波振幅加强，则音色嘈杂，不悦耳。

在音乐中，音色的概念还涉及声波的波形包络；波形包络决定于物体振动的始振、稳态、衰减三个过程在时间上所占长短的比例，即由音的出音法所造成的音的起始与其延续过程中瞬态变化的特性问题。如弦乐器的弓奏和拨奏，所发之音在延续部分的泛音结构无大差异，但由于拨奏的音在起奏后急速衰减，所以听起来觉得与拉奏的音色完全不同。还有各人歌唱起、止时不同的微小滑音状态，歌唱中不同的微小颤动等都造成音色差别感。但实际上，音乐中这种“音色”概念，所指的已不是单纯的音色，而是一个声音的音高、音强与音色变化融合而成的音质了。音质又称为音态。

在生理上，人耳对音色的辨别及对纯美音色的要求首先关系到内耳机制的选择性，通过内耳对音色谐波的分解，听觉中枢作出对音色本质的反应。各谐波（即泛音的频率、振幅波形等）明晰度和诸谐波间关系的规律性越强，内耳的分解工作越顺利，听觉上的快感越直接得到满足。反之，音波波形呈混乱状态，则不仅内耳分解工作困难，而且还会对听感受器（如科蒂氏器官中的毛细胞）及脑神经和皮层组织具有损伤作用。此外神经传导过程中化学因素也起作用，传导递质的分类使大脑对不同音色的刺激产生不同的感觉，不同的递质对人的心理要求可能发生不同的影响。听觉分析音色与分析和音的机制是很相似的，因为音色代表了基音和它的泛音的同时融合，可以看作是音波在某一瞬间的横截面的和音结构。

2．和音的感觉特征——拍音、混合音和掩蔽现象

当两个声音同时落入人耳时，由于两个声音的强度和频率的关系不同，会产生各种不同的现象。

若两音同时到达，强度大致相等，便产生和音，即音乐中所称的和声音程。

和声音程中的两音如果频率相差很小，便可明显听到拍音。拍音是一种音响起伏、强弱相间的声音，其每秒起伏的次数即等于两音频率的差数。例如，频率各为442和440的两音将产生每秒2次的拍音，频率各为441和440的两音将产生每秒1次的拍音。两音频率相同时，拍音消失。

和声音程中的两音若频率相差较大，一般称之为混合音。

和声音程可以从听觉感受上的愉快与否而分为和谐与不和谐两类。古希腊的毕达哥拉斯在独弦琴上用数学方式研究乐律，得出弦长的½是8度，⅔是五度，¾是四度……等音程理论，提出：两音振动数比例越简单，音程越协和，反之就越不协和。按此说排列的从协和到不协和的次序大致如下：

最协和←————————→最不协和

$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{32}{45}$
八度	纯五度	纯四度	大六度	大三度	小三度	小六度	大二度	大七度	小七度	小二度	增四度

对此理论，今人又进一步加以完善，提出比例数的分子与分母所含的质数越小，则音程越协和，反之就越不协和。

此外，赫尔姆霍兹用拍音频率来划分和声音程的协和与否。他认为33／秒拍为最不协和，而从这个数字逐渐递减，或逐渐增加，都趋向于越来越协和，拍频少至6/秒以下至无拍音，就进入协和音程范围，33／秒拍以上，因拍音越来越快而越来越难听出，至120/秒拍混为一片，也进入协和音程范围。

这些理论都还有其不严密和与听觉不完全相符合之处，但大体上是符合人的一般听觉感受的。实验已证明人对和声音程确实有感觉上的和谐与不和谐的差别。在生理上，“根据贝克西关于听觉频率分析的行波学，耳蜗中的基底膜对不同频率的刺激能够选择性地产生特定位置的波状共振。当刺激的频率清晰时，这种选择便自然、轻松；而当刺激混浊、复杂时，选择便带有不同程度的‘负担’。类似的情况还反应在神经纤维的活动上：在与毛细胞相连的几千条神经纤维中，每一个别的纤维只对特某一定频率的音反应最敏感，以此作为放电传导的依据，有着极为明显的选择性。”因此，“频率刺激的单纯性——一定频率的单音，或共振特点相似、相近的和音，是内耳生理机制分析、选择刺激的基本要求。”① 如前所述，这些理论也同样适用于人对音色的辨别和要求方面。

---

① 摘自周立《试论音乐的同一性及其形成原因》，《中国音乐学》1987年第1期第133页。

若同时到达人耳的两音的强度相差太多，人只能感受到其中一个声音，这种现象叫掩蔽现象。除强度差异之外，掩蔽现象还与频率有关，频率接近，掩蔽作用较大，低频对高频的掩蔽又比高频对低频的掩蔽作用大。如复音基音频率与诸泛音频率的关系，从某种角度说也是掩蔽和被掩蔽的关系。此外在管弦乐团的编制和配器方面，除音色上的考虑之外，也需要考虑掩蔽现象。一般管弦乐团的弦乐组人数，约占全体的60%，木管组和铜管组的人数，约各占15%，打击乐组约占10%。这个比例就和每一类乐器音响的强度、频率的高低等因素有关，强度大的占比例小，强度小的占比例大，较高频的乐器数量比较低频的乐器数量多，从而达到各乐器组音响的均衡，防止出现掩蔽现象。相反，在通讯工程和军事方面，掩蔽现象则常常被利用。

3. 听觉阈限

听觉阈限又可分为听觉的绝对阈限和差别阈限两种，它和人的听觉感受性密切相关。

听觉绝对阈限指引起刚刚可觉察的听觉的最小声音强度（下限）和仍然产生听觉的最大声音强度（上限）。前面提到鼓膜在音波振幅作用下有限的振幅便是产生听觉绝对阈限的生理依据。图8是根据测试数据绘出的听觉阈限曲线。从图中可见，对1000赫兹附近的声音的感受性最高。在500赫兹以下和5000赫兹以上的声音，需要大得多的强度才能被感觉。而16赫兹以下或20000赫兹以上，强度无论怎样加大，都不能发生听觉。从图中还可以看到，当音强超过140分贝时，所引起的不再是听觉而是不舒适的触压觉或痛觉。图中两条曲线所包括的范围是正常人的听觉范围，它主要由频率和强度两个因素决定。

据测定，一般管弦乐队演出的响度，大约是从一个须极度轻奏（pp）的乐段的40分贝左右，到整个乐队用强音奏（ff）的乐段的90分贝左右之间，而在以电子扩音器为工具的通俗音乐会上，

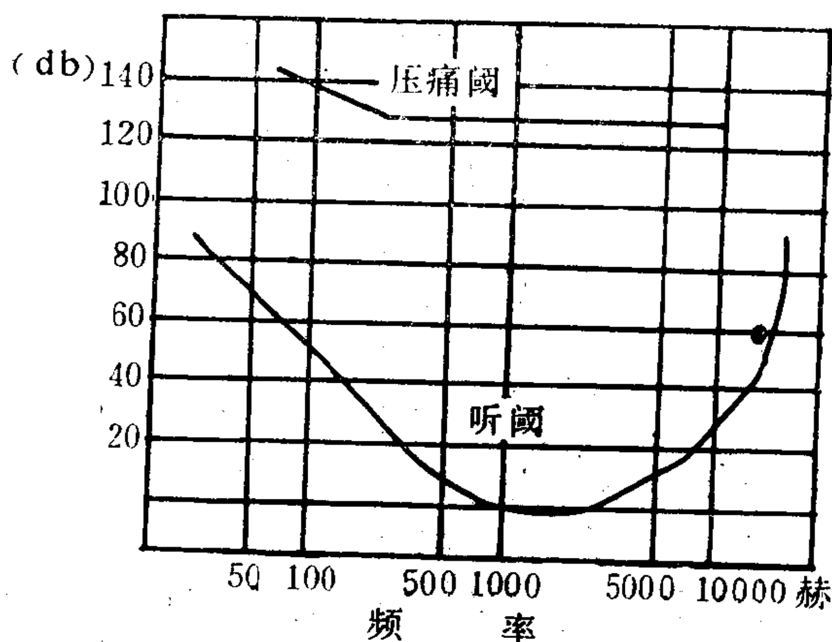


图8. 听觉的阈限曲线

则有时会超过100分贝。如果表演中较大的声音强度持续过长时间，它们将潜在地危害人的听觉。

听觉的绝对阈限有相当大的个人差异和变化的可能性，其中尤以年龄因素影响为最大。随着年龄增加，对高音的感受性会越来越差，这是一种自然衰退现象。40岁以上的人，听力的上限通常降到12000赫兹，而最敏感的声区，其频率范围仅在1000至4000赫兹之间，不过由于这个变化以极缓慢的速度进行，使人无法比较，同时，这种感受性降低表现在大部分乐音的基音所在范围之外，对一般日常生活和音乐欣赏听力在音高方面不会产生明显影响。当然，在音色方面影响较大，因为决定音色的泛音很多都正好在感受性降低的高频区域。不过总的来说自身感觉并不十分明显。

听觉差别阈限指引起刚刚可觉察的听觉差别的两音之间的最小差异。如两音的音高、音强、音色差异等等。听觉差别阈限越小，证明听觉器官的差别感受性越高。例如，一个音高差别感受性较高的人，中等高度的音的差别阈限为1/20到1/30个半音，这

等于能在钢琴的两个相邻的白键之间辨出20至30个中间音来。

听觉差别阈限也有很大的个人差异，其中不同的职业活动的特殊环境和要求造成的差异就最明显。如飞行员能根据听觉辨别飞机引擎每分钟1300转和1340转所发出的不同声音之间的差别，未受训练的人则只能辨别1300转和1400转之间的差别；又如音乐家的音高听觉一般比普通人发达，而小提琴家的音高差别感受性一般又比钢琴家高一些，指挥家、作曲家不仅要有较强的音高差别感受性，还要有较强的音色差别感受性等等。这些例子还说明，人的听觉绝对阈限和差别阈限都不是绝对固定的，而是在人的一般生理条件制约下可以相对变化的，听觉器官的可训练性和听觉感受性发展的可能性是相当大的。正因为如此，音乐院校中，旨在提高、发展听觉能力的练耳课程就由小学至大学都被列为必修课程。

当然，我们不能忽视在听觉阈限的个体差异方面遗传因素的重要作用，但在后天的发展中，每个人——尤其是儿童、青少年的听分析器功能会在其先天基础上，随着实践活动的新条件、新要求而有所改进。一般人的听觉感受性在儿童时期是发展期，至青年期达到高水平，中年以后逐渐降低。

4．听觉的适应和疲劳

听觉阈限不仅可以通过训练而变化，还可以因其它一系列生理和心理条件而变化，其中适应现象占有特殊地位。

听觉适应是听觉感受性对不断作用着的声音刺激的一种顺应，它表现为听觉阈限的降低或升高。听觉适应可分为积极适应和消极适应两种。例如：人在寂静的环境中呆一段时间之后，听觉感受性会有所提高，对声音变得敏感；而人在长时间听某种声音之后，对该声音的感受性就会降低。前者是积极适应，后者是消极适应。

听觉的适应带有选择性。如果以一定频率的声音作用于听觉

器官，那么，它将不是同样地降低对其它频率的声音的感受性，而只是降低对该频率以及同它相邻的频率的声音的感受性。响度加大，适应的范围也扩大，这种现象与声音加强时兴奋在听分析器皮层部分的扩散作用有关。

感受性在声音刺激作用下提高或降低的状况一般是短暂的，声音刺激停止后约10—15秒钟感受性便会恢复正常。但是，如果声音较长时间（如数小时）连续作用于听感受器，就会引起听觉感受性显著降低，而且在声音停止作用后，较长一个时间内不能恢复正常，这就是听觉的疲劳。诸如在旅途的车、船上，长时间地听到从质量低劣的扩音器里播出的“响”而“破”的音乐，或整晚呆在盲目使用扩音器，音响经常震耳欲聋的“音乐会”或舞厅里，又或因为工作或其它原因长时间停留在噪声轰鸣的工厂车间里等等，都会使人听觉疲劳。当同样的疲劳性刺激积年累月发生时，就会引起听力降低甚至耳聋。

第二节　音乐形态诸元素与纵横结构引起的心理反应

一、　音高、音程、乐律、音阶

音高是乐音最富特点的性质。人类在漫长的音乐实践过程中，从整个人耳能感受到的广阔的音高区域（约从16到20000赫兹），逐渐淘汰、选择出频率较单纯、清晰度较高、音高感明确、感觉较悦耳的一部分音，在音乐中使用，即乐音。至今，音域较宽的钢琴，使用的是约在20到5000赫兹频率之间的音（仅指基音频率，不包括泛音频率），人声或其他乐器的常用频率约为60到1,000赫兹。这种历史性的、人为的选择，反映了人的听觉生理方面对声音刺激进行分析、选择时的本能要求，也反映了人

在心理、情绪上对和谐的音高的自然需要。

孤立的乐音音高，可以在生理上使人产生悦耳感，也可能在心理上引起一定的反映。一般而言，低音浊重，高音轻巧，中音圆润。这些反应，建立在一般人的生活经验、审美经验的基础上，通过审美通感而产生。如低音可使人联想到笨重、粗吼的大黑熊，高音可使人联想到小巧轻盈、啼声清脆的小鸟等。但是，毕竟“单音不成调”，孤立的音高所能引起的心理反应极其有限。

音乐中的音高不是孤立的，它们存在于经过再次选择、精心组织、制作而形成的一个个音高体系之中，这是人类音乐发展过程中逐渐实现的。“最简单的音程的确定，这是从生理的呼叫向社会意识形态现象过渡的一个成果”。①

一个音高体系，首先取决于一些音程、一种乐律，然后进一步表现为建立在乐律上的一个调式音阶。

人们很早就发现，弦长之比为2：1的两个音听起来很和谐，近似同一个音。这便是后人所称之八度音程。历史上产生过许多不同的乐律，在以八度音程为基本单位这一点上，各种乐律大体上是一致的，只是八度内各律划分不同。

各种乐律中，较早产生而又较普遍地被使用的是五度相生律。这是分别在古代中国和古代希腊产生的。用“五度相生法”或“三分损益法”在弦或管上计算出来的一种乐律。此外较多使用的还有纯律，纯律是用弦长之比为2：3的（纯五度）音程和弦长之比为4：5的（大三度）音程确定八度内各音高度的一种律制。这两种乐律都是十二律，即在八度内都划分出十二个音，但各音之间的教会音乐的几种调式音阶，以至今日被大量使用的大、小调音阶都属于七声调式自然音阶体系。在包括中国、日本在内的一些国

① 卓菲娅·丽莎《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版第24页。

音高关系不平均，因此都属于十二不平均律。五度相生律与纯律之间存在一些差异。但与其他乐律相比，这两种乐律更容易为人耳所接受，更接近人类要求音高和谐（不仅要求单个音高和谐，也要求音与音之间的音高关系和谐）的自然倾向，因此都被称为自然律，得到较普遍的使用。

我们知道，先后出现的两音之间的音高和谐程度与这两音同时呈现时的和谐程度是基本一致的，因此，在音律定位的过程中，也可以反映出人类听觉的频率分析功能和对音高和谐的要求。以五度相生律为例：在最和谐的律管（弦）的长度之比为2：1的八度音程内，按三分损益法，先产生管长之比为2：3的纯五度，继而产生管长之比为3：4的纯四度，产生纯四度的同时产生大二度，然后是大六度、小三度、大三度、小六度等音程。先产生的五律（即中国五声音阶中的宫、商、角、徵、羽五个音级）之中，音与音之间均为和谐的或较为和谐的音程；加至七律之后，有了较不和谐的小二度和大七度；继续再生律，才出现很不和谐的增四度、减五度等音程。在实际运用中，先产生的若干音律比后产生的若干音律使用率要高得多。后者往往在情感表现特别深沉、强烈之处偶而出现。

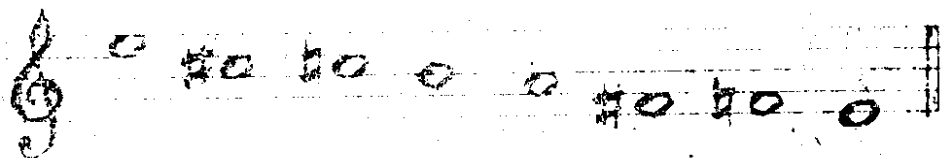
还要提到的是约在17世纪末开始使用的十二平均律，这种乐律人为地将八度分为十二等分，这样各音音高与两种自然音律都有一些差异，但却有利于转调，而且人耳是允许微小差异存在的。所以在调性音乐高度发达的近现代，十二平均律被广泛使用。

随着音律的产生，调式音阶也出现了。最常见的是五声调式音阶和七声调式音阶，这些音阶基本上就是以在自然律音律定位的计算中首先产生的、相互间音高关系较为和谐的各音为主构成的。

古希腊以四声音阶为基础建立的几种调式音阶，中世纪欧洲家、地区的音乐中，则一直较喜欢使用五声调式音阶，五声音阶中各音音高间的关系更趋向和谐，但若加入偏音，就能构成六

声、七声音阶，因此五声音阶可看作是不完全的七声调式音阶。

七声调式自然音阶在运用过程中有时会变化某些原有音级。如古希腊就有在四声音阶两端音不变的条件下，中间音程结构改变而形成的半音音阶和变音音阶①（见谱例2、3），大、小调音阶则有和声大、小调和旋律大、小调音阶的变化。五声调式音阶也有加变宫或闰，清角或变徵等不同偏音的情形。



谱例2．半音音阶



谱例3．变音音阶

音阶中各乐音的位置，以频率来固定其高度时，称为绝对音高。近代音乐中以小字一组的A音为标准，一般标准音高是440次/秒。有了绝对音高，各种调式音阶可以建立在各种高度上。建立在不同高度上的同一调式音阶，也会有不完全相同的表现力，这就是调性。

19世纪以来，印象主义音乐的代表作家德彪西独辟蹊径，创造了六声全音音阶，向七声调式自然音阶发出了挑战。

20世纪，布索尼提出将八度分为十八等分，而阿罗依斯·哈巴的学派则提出将八度分为二十四等分。其实，自古以来，中国甚至有过六十律、三百六十律，有过十八律，欧洲也有过十九律、五十三律、四十一律、二十四律等。例如据说起源于亚洲的变音音阶的存在，以及古希腊曾用其二十四个字母纪录二十四个不同音

① Enharmonic，原意指等音，但此处实际上指含有1／4音音程的音阶，所以权且译作变音。

高的音等，都说明二十四律曾在音乐实践中被使用，只是总的来说自然十二律和后来的十二平均律比其它的乐律使用率要高得多罢了。虽然20世纪微分音的宣传没有为大多数人所接受，但从另一个角度看，微分音却始终活在包括中国在内的许多国家的民族民间音乐之中。

还有20世纪初产生的十二音音阶，虽然没有离开十二平均律，但由于它平等对待平均律中的十二个音，所以打破了五声一七声调式音阶的一统天下。

种种音高体系的建立，反映了人类企图使音乐成为一种特殊的语言以传达主观感情、感受的努力，而在音乐实践中出现过的每一种音阶，也都确实蕴含了丰富的情感表现的可能性。

例如，在古希腊，人们就认为，自然音阶给人平静、纯朴之感；半音音阶给人柔和、冷静之感；而包含¼音的变音音阶则给人一种怪异的感觉。当时人们根据情感表现的需要将三种音阶掺和使用。此外，当时人们还认为，自然音阶中以多利亚、弗里几亚、利底亚为主的若干种调式，又各有不同的情感表现力、感染力。如多利亚调式（mi调式）庄严、威武，具有教育性，古希腊敬阿波罗神的太阳赞歌都用mi调式；弗里几亚调式（re调式）使人兴奋，敬酒神时唱的饮酒歌都用re调式；利底亚调式(do调式)则具悲伤、冷酷的性质，使人萎靡不振。这些观点今天看来也许失之偏颇，但不同调式具有不同表现力却是人们公认的。各种七声调式如此，各种五声调式也如此。不仅调式音阶具一定表情作用，调式中任何一个音程也具一定表情作用。

调式音阶、音程之所以会具有种种表情作用，与音阶中各音级间的音高距离、和谐程度有关，而音高关系的和谐与否，又与人的心情、心境和谐与否可以形成一种对应的关系；此外与调式中各音程的离心或向心的方向、程度也有密切关系。戴里克·柯克在其《音乐语言》一书中将此称之为“音高拉力”。调式音阶是

一个对立统一体，不同高度的乐音在其间相互联系、相互依赖、相互制约、相互作用，呈现出各种不同程度的倾向与被倾向的关系，它通过听觉也相应地在人的心理上形成了另一种对立统一的关系，即稳定与不稳定感、平衡与不平衡感。例如五声调式音阶因没有小二度、大七度及增四度、减五度等较不和谐音程，与七声调式音阶相对而言，音程之间倾向与被倾向性较弱，在人的心理上造成稳定感多于不稳定感，容易使人产生较宁静的情绪，因此一般认为五声音阶较清纯，平和。又如七声调式音阶中的和声大、小调和旋律大、小调与自然大、小调相比，音程之间的倾向性与被倾向性加强，加以个别较不协和音程的出现（如增二度），相应地主观上不稳定感和对稳定的要求也加强，于是可能激起较大幅度的情绪变化。五声音阶加上偏音也同样会出现这种情况。总之，客观上诸音高之间和谐与否，倾向与被倾向的对立统一与主观上人的感受和谐与否，稳定与不稳定的对立统一相对应，成为人的情绪产生、发展的动力。在此驱动下，人的心理活动便会处在激活状态中，多种情感模式的变项、组合便成为可能。存在于某种乐律、调式音阶中的各乐音音高及其相互间的关系就这样与人的情感沟通起来，就象有了各种表情作用一般。

当然，这一切必须有一个前提，即有能辨音律的听觉，否则，不会产生稳定与不稳定感，其它也无从谈起。

另外，在六声全音音阶里，音与音之间的完全等距离使倾向性与被倾向性大大减弱，虽仍有调式主音，但调性已迷离扑朔。而印象派正是企图摆脱主观情感表现，着力在音乐造成的朦胧多变的光和色之中表现事物的气氛和情调，六全音阶正好为这一目的服务，至于十二音音阶，更是完全摈弃了调性，把音阶中的十二个半音彼此割裂孤立，同等对待，重新组织，从根本上否定了音乐内部的调式、调性结构和功能关系，这也是与20世纪这个大动荡、大变化、大发展的时代相适应的，是人的心理状态趋向紧

张、不稳定，不平衡的一种表现，也是人的主观能动性、创造性高度发展的表现。

总而言之，音阶是音乐中一切表现力得以产生的根本。

从音乐、音程、乐律、音阶的产生及其发展，一方面可以看到人类要求音高和谐的自然倾向，另一方面也说明，随着人类社会生活的发展、丰富，情感表现趋向多样、复杂化，相应地也要求音高体系随之丰富、变化。绝对的和谐是缺乏生命力的，人类生活在诸对立因素的和谐的统一体——宇宙、世界之中，人类的音乐也应该是音响世界诸对立因素的和谐的统一。音乐的和谐，从音高开始。

二、音长、节奏、节拍、速度
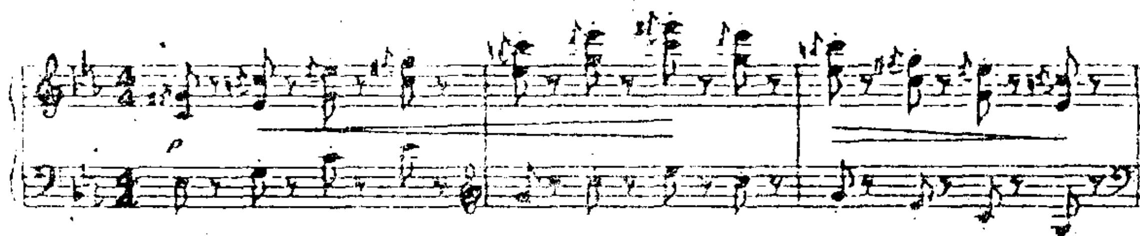
音长即音乐的时值，也是音乐的重要性质之一，它在音乐中是构成节奏、节拍的基本要素，也是构成旋律所不可缺少的因素。

音长决定于音波振动的延续时间，它与其它事物在运动中时间的延续性存在一致性。通过这种一致性，乐音音长可以比拟客观事物和人的感情运动在某一单位时间里表现出来的某些特征，使听者产生联想、想象，领会音乐表现的客观事物或主观情感。

最简单的例子是对事物发出的声音的长短特征作直接的模拟，如用长音模拟气笛长鸣，用短音模拟时钟嘀嗒等。在这种模拟中，音长仅是一个组成因素，还要有音高、音色、音量等因素的配合，才可能“维妙维肖”，使人产生正确的联想。

更多的例子是用音的长短比拟人或动物的动作特征。如跳跃，这动作往往在较短促的时间内完成，而且动作开始时具有爆发力，于是音乐中也往往用较短的，开始同样具有爆发力的断音奏法来比拟类似跳跃的动作。法国作曲家圣-桑在管弦乐组曲《动物狂欢节》中，就用了与休止符交替进行的、带装饰音的跳音来比拟袋鼠的跳跃动作（见谱例4）。其它动作亦可作类似的比拟。

一般而言，慢动作的完成需较长的时间，多用较长的音符表现，快动作的完成需较短的时间，多用较短的音符表现。



谱例4　圣-桑《动物狂欢节》中第六段“袋鼠”片断

此外，音乐本不善于表现事物的状貌，但由于事物运动某一瞬间的特征也与状貌有一定联系，如人由于身体高、矮、胖、瘦及动作灵活性的不同，跳跃动作也有轻巧、稳重，笨拙等区别，还有小动物跳跃的轻捷，大动物跳跃的迟重等等，于是音乐也有极短的跳音（▼）、短的顿音（·）和稍长的连顿音（$\overset{\frown}{.\ .}$）以及与休止符结合的各种不尽相同的断音奏法，它们的长短，加上强弱、高低、浓淡等配合，就可以使听者不仅能联想到事物运动的瞬间特征，还能在一定程度上想象出事物的状貌特征。

还有一些处于相对静止状态的事物，也可通过音的长短及其它因素对其状貌特征作某种程度的暗示。如辽阔的大草原多用长音符表现，晶莹的小露珠多用短音符表现等，一般长与大、高相对应，短与小、矮相对应。事实上，音乐中对客观事物的描绘往往不可避免地带上主观感情色彩，所以也具有某些情感运动的特征，如我国音乐家贺绿汀的管弦乐曲《森吉德玛》中的第一段，以轻柔舒缓的节奏和旋律描绘了内蒙草原的美景，同时传达了一种舒展、宁静、欣喜的情感。

人的情感运动，一般可分为强烈，适中与平静几种程度，又可具有不断变换、发展和相对稳定的不同运动特征，一般而言，多用较长的音表现较平静的、相对稳定的情感，多用较短的音表现较强烈的、变换、发展较快的情感。不过，情感运动不象某些事物运动可以“定格”为某个单个的动作，所以单一的音长其实难以明确表

现情感运动，表现客观事物运动也只能表现其瞬间特征，要对整个运动过程进行比，拟就必须使许多单个的音长相互结合为节奏。

节奏，指各种长短相同或相异的时间单位有组织的进行序列，其中包括了强弱的因素在内。音乐中的节奏，主要体现在旋律之中，但多声部织体的节奏、和声、音色变换的节奏，以至调性部局、曲体结构各部分表现出来的节奏，都对音乐的形式美和情感表现方面起着极其重要的不可缺少的作用。

德国作曲家勃拉姆斯曾为他的一位好友的孩子出生写过一首《摇篮曲》。他记得这位好友喜欢鲍曼的圆舞曲，于是他将优雅而带旋转律动的圆舞曲节奏速度加以变化，成为轻轻摇动摇篮的节奏，又将伴奏部分放在右手演奏，这样，一首仍依稀可见圆舞曲风，却又已显得那么安祥、温柔、甜密的《摇篮曲》便问世了（见谱例5）。

谱例5．勃拉姆斯《摇篮曲》片断

在这首曲子里，勃拉姆斯通过强弱拍节奏的起伏，模拟摇摇篮的动作，而在另一位奥地利作曲家舒柏特写的《摇篮曲》里，则利用了稳定和弦与不稳定和弦的不断交

替，来体现摇篮摆动的效果（见谱例6）。

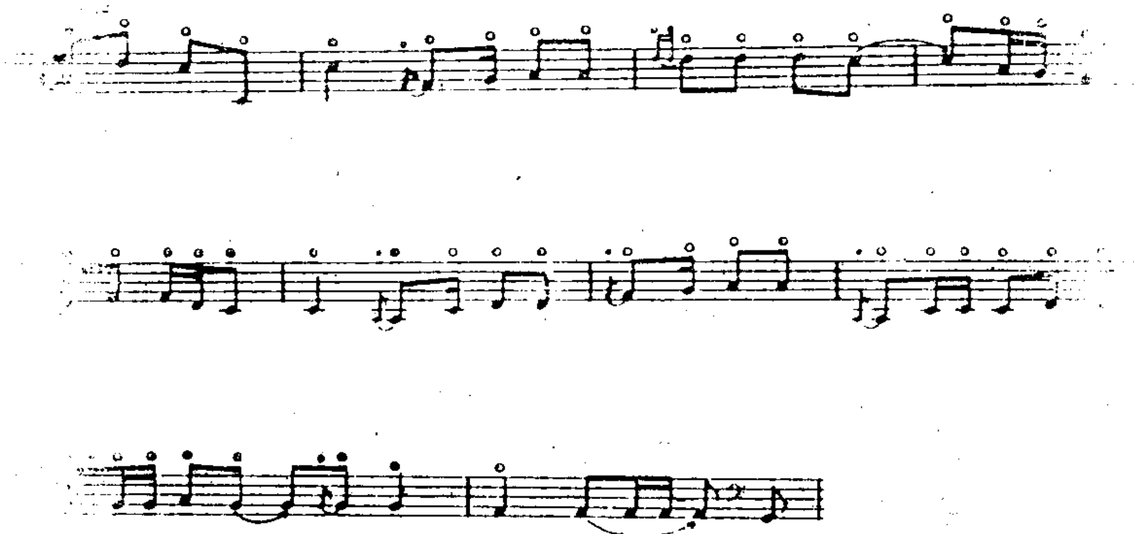
谱例6．舒柏特《摇篮曲》片断

不同的表现手段，体现了摇篮曲的一个共同特征——缓缓摇曳的节奏，它把听者带到一个特定的意境，再加上起伏有致的旋律线，柔美的音色等其他因素，便把那种充满温存、抚爱的亲切柔情传达给听者了。摇篮曲如此，进行曲、船歌、各种舞曲等日常生活常见的体裁也都如此，它们都有自己的节奏特征，人们甚至仅凭这些节奏特征，就可以将它们分辨出来。反之，若改变其节奏，即使音高、音色等其它因素不变，它们也会面目全非，进行曲可以成为圆舞曲，摇篮曲也可以变作进行曲了。

音乐节奏可以模拟人类在各种活动中表现出来的动作节奏特征，同样，音乐节奏也可以对自然界的风、雨、云、月、动物、植物等的各种运动状态进行模拟。

如我国古琴曲《流水》中第二、三段，就用欢快、跳跃的节奏，加上古琴特有的泛音演奏和富有跳动性的曲调，使人联想

到滴滴清泉、股股溪水从高山幽谷中琤琤淙淙奔流而出，自由自在流淌、水花在顽皮地嬉戏的景象（见谱例7）。



谱例7．古琴曲《流水》片断

又如舒伯特的歌曲《魔王》，钢琴伴奏以急促、强烈的三连音节奏模仿了马蹄疾驰的景象；他的另一首歌曲《菩提树》，钢琴伴奏又用轻而快的三连音，加上起伏的旋律线，把人们带到树梢轻摆、树叶飒飒作响的菩提树跟前。

对人的身体动作的节奏模拟是为了使听者进入特定活动内容的特定情感氛围，而对自然界各种运动节奏的模拟也是为了表现人的主观感受。其实音乐中的自然是"人化"的自然，客观事物运动状态是在主观心理活动支配下被表现出来的。《流水》中欢快、跳跃的节奏更多地体现了人在富于生命力的大自然面前愉悦的心情，《魔王》中对马蹄声的模拟更多地也是为了渲染焦急、惊慌的心情，而菩提树在歌曲中则成了亲切的、充满温情的老朋友，总之，即使是最纯粹的写景咏物的作品也必然带上作者、听者的主观感受。因此，宇宙天地间客观存在的各种节奏，要经过作者的主观选择、加工，此间还融进了主观心理活动的节奏，才成为音乐作品的节奏，而听者在欣赏时，通过对节奏的掌握，不
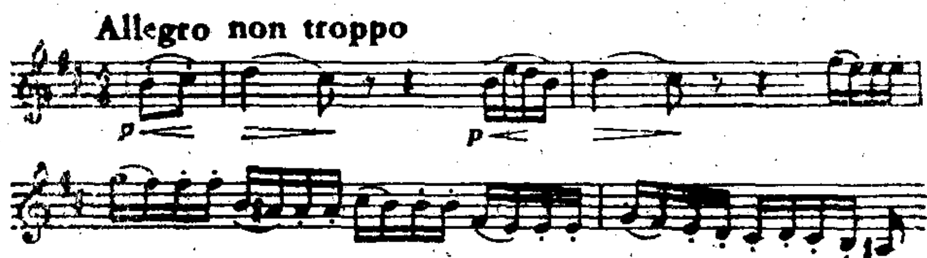
仅能感受到客观事物的运动状态，而且体验到作者在描绘这些运动状态时的主观心理活动状态，从而在自己积淀的内在情感的各种形态中找到对应点，理解作品的情感内容。

谈到主观心理活动的节奏，说到底还是源于人的生命运动的各种节奏，请看下例，这是俄国作曲家柴可夫斯基的第六交响曲《悲怆》的开始部分："深含抑郁的慢引子主题由大管在低音区用它那晦暗的音色奏出（见谱例8）。这时候，陪伴着它的只有低音提琴半音下行的缓慢蠕动——这样的配器大大地加强了音乐的



谱例8．柴可夫斯基第六交响乐引子主题

阴暗和悲痛的情绪和悲剧性色彩。紧接在引子之后，一个小停顿，音乐活跃起来。呼吸急促了，紧张的期待和不安的预感显然也加深了。现在由中提琴和大提琴奏出的第一主题，是从引子主题滋生出来的，但是它从原来的沉重呻吟变成焦虑的高吁长叹：饱尝忧患的心灵振奋着，燃烧着渴望的火焰，这时候它的音调也失去了原有的歌唱性特点，变成短促的、若断若续的一阵阵发作，显得特别惊慌不安"①（见谱例9）。
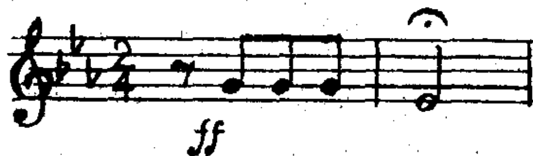


谱例9．柴可夫斯基第六交响乐第一乐章主题1．

① 引自杨民望《世界名曲欣赏2》，上海文艺出版社1986年版第120、121页。

可以说，人由于极抑郁、悲痛而产生的叹息、呻吟和由于内心的焦灼，挣扎造成的脉搏、呼吸加速，是产生这段音乐节奏的原始依据。同理，舒缓的节奏往往传达平静的心情，富于活力的节奏往往传达兴奋的心情……。

音乐中各具特征的种种节奏，不仅反映出所表现的事物、情感的运动特征，而且与作曲家的个性、气质、抒发情感的方式等都有关。如欧洲资产阶级上升时期在音乐上的杰出代表贝多芬的音乐，充满英雄性、戏剧性，使人震憾，而其中节奏的因素就很突出。贝多芬的节奏对他的作品的全部动力性发展起了巨大的作用，以他的交响乐为例：主题动机节奏往往强烈、突出，请看第五交响主题动机（见谱例10），这就是所谓“命运敲门的动机”，这一特定的“主导动机”以其富于个性的节奏型贯穿整个套曲的发展，就象戏剧中一个重要角色，时而神气凶险，时而紧张低沉，最后又变得那样悲戚，给人深刻的印象。贝多芬还特别喜欢用切分节奏，切分节奏打破了节拍的固定强弱关系，代之以更鲜明、突出的强弱对比，很有动力感，与贝多芬富于英雄性、革命性的音乐是很相适应的。同样道理，富于诗人气质的肖邦就喜欢以疏落的长音符与密集的短音符交替出现，加上演奏上的弹性速度，以及起伏、环绕的旋律线，柔美的音色等因素，音乐便将作者内心的爱恋、痛楚、悲愤自然地流露，尽情地抒发出来了。



谱例10．贝多芬第五交响乐主题1．

综上所述，音乐中的节奏来源于客观自然和生命运动的节奏，在创作过程中，融进了作者主观的心理——生理运动节奏，然后再反作用于欣赏者的身、心，即产生格式塔心理学指出的

"异质同构多一对应"，再产生大同小异的心理、情感反应。

音乐中的节奏在其复杂的分解组合中，往往要服从于一定的节拍律动，而且速度的作用也是不可忽视的。节奏、节拍、速度有机地结合在一起，才使各具音高的音长短有序、强弱有序，使之进入运动的状态，进入一个充满生命力的状态。节奏是变化多端的，但它必须分别组合在一个个相同的时间单位中，以一定的速度，按一定的规律作强与弱（以一强一弱的二拍子和一强二弱的三拍子为主）的循环重复，这是客观事物运动和人体自身运动的周期性—节律性在音乐中的反映。

周期性一节律性存在于宇宙天地间，存在于生命运动中。昼夜交替、四季循环、海潮涨落，草木枯荣……，无一不具有一定的周期性一节律性；对于人来说，节奏、节律都是与生俱来的，如心跳、呼吸、走、跑、跳乃至劳动中的身体各部分的协调动作等，这种种生命运动的节奏、节律，还会因人是处于休息状态或是运动状态、运动的方式、量的大小，以及人的情绪波动等而受到影响，依循一定的规律产生变化。

自然界和人类生命运动的节奏、节律，便是音乐节奏、节拍、速度的来源。在很大程度上，音乐是要通过它们与现实生活联系，表现客观事物，表现人的身体、情感活动的。

例如，前面谈到常见的音乐体裁都有其节奏特征，再进一步分析我们会发现，这些节奏特征大都和具有周期性——节律性的人的各种动作相联系。摇篮曲是摇摇篮的律动，船歌是划浆的律动，进行曲是行进的律动，圆舞曲是旋转的律动，等等。不同的律动受不同的速度的制约。节律性是使人得以产生某种联想想象的重要因素。

一方面，节奏、节拍、速度是音乐中不可缺少的表现手段，另一方面，它们还能使音乐更有效地作用于人的身心。

音乐中的行板到中板（约72/分—96/分）与人的正常生理节

律正好吻合，这种节律的音乐听后使人心平气和，血压、呼吸都处于平稳状态。比这慢的节律对人的生理节奏会产生抑制作用，比这快的节律则能使人的交感神经系统进入兴奋状态，肾上腺素、去甲肾上腺素等分泌增加、情绪高涨。在一定的速度下，节奏，节拍的松紧、轻重交替，能使人自我调节注意的压力，减少能量消耗，在较长时间的欣赏中不产生疲劳感；而节奏、节拍作为音乐中的聚合剂又有助于人们的记忆以至加深对音乐的感受。总之，音乐中的节奏、节拍、速度是人们在欣赏中生理—心理快感得以产生的重要根源之一。

由于规整的节拍律动符合人的生理自然倾向，也能满足人对节奏运动的心理“预期”需要，所以，它在各类音乐中都占主要地位。但也有例外，如中世纪的格列戈里圣咏便是无节拍的，只按朗诵节奏处理轻重缓急、速度较慢，它所要表现的是超脱于尘世之上的静穆、永恒，排斥任何人间欲念，这就是它排斥节拍的主要原因。而且它是单声部音乐，无需考虑各声部间在配合上的时间准确性。又如现代音乐中虽多有节拍，但常出现节拍变化频繁，重音违反常规等情形，这些情形有的出现在描写所谓纯粹的“自然力”或“来世”、极力抹煞人类情感痕迹的作品中；有的出现在表现现代人的精神痛苦、神经高度紧张、心理变态的作品中；还有的反映了现代人不甘受传统的束缚，要求精神解放，要求变革的意识。这种作品常常创造一种新的平衡以取代被打破的旧有平衡，表现出一种活力。这些例外从另一个角度证明，音乐中的节奏、节拍、速度对人的身、心所能产生的巨大作用。

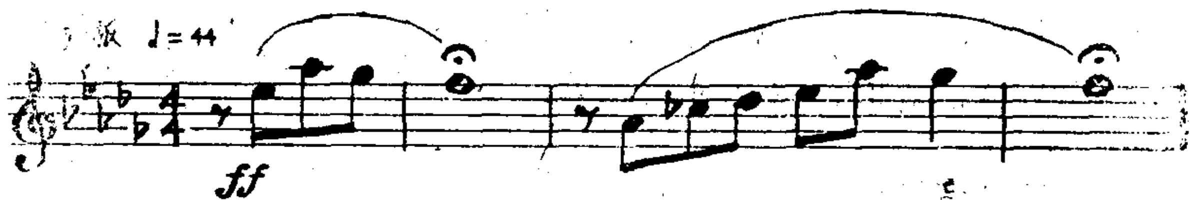
三、音量

音量，音乐诸表现手段之一。音乐中一般有几种强弱程度的音量：很强（ff）、强（f）、中强（mf）、中弱（mp）、弱（p）、很弱(pp)等，有时也有极强（fff）、极弱（ppp）等，还

有各种延续时间及增长、减缓速度不同的渐强、渐弱等，它配合旋律、节奏、和声等，在反映客观世界、表现人的情感活动方面起一定的作用。

人们讲话，往往越激动、兴奋，声音就越响；反之，越平静、松弛，声音就越轻。不同的生理、心理状态能影响人对音量的使用，反过来，音量的变化也能引起人的生理、心理的不同反应。我们知道，当音乐以20分贝左右的音强作用于人耳时，人会产生平静、温柔感，如果音乐的音量逐渐增加，人的呼吸、心跳、血压都会发生变化，人会逐渐振奋起来。当音量加到65—70分贝时，人会有强烈、紧张、激动的感觉。再加到95分贝，则给人以强烈的刺激和不安，难以持久忍受。这种音量引起的生理反应又会再引起相应的心理反应，使人产生一定的情感波动。就生理反应而言，人们大体上的感觉是趋向一致的，而心理反应则因人而异，但在情感强度方面大体也是一致的。至于具体的感情内容，要视具体作品中其它音乐要素的共同作用而定。往往非音乐因素如标题、歌词等的配合也很重要，还要考虑社会、时代变迁，听者个性，当时心境等因素的影响，所以只能是大同小异。在此我们仅就“大同”方面来探讨。

音乐中，强的音量常常传达一种强烈的情感。如朱践耳的《交响幻想曲》（原名《血染的红花——纪念为正义献身的勇士》）的序奏，很强的音量奏出呐喊的音调。（见谱例11）
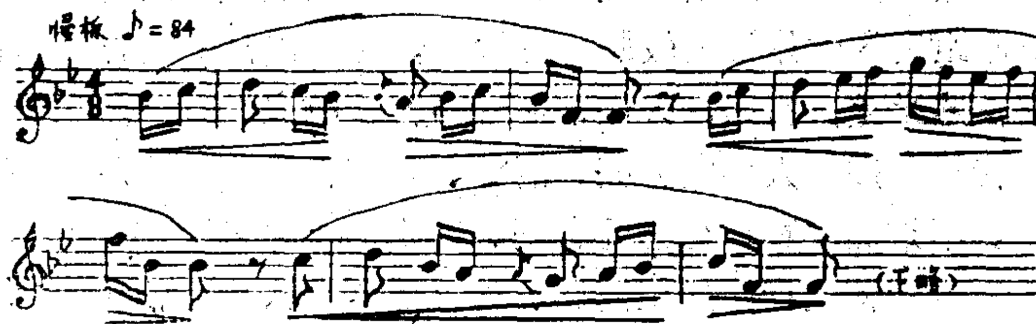


谱例11. 朱践耳《交响幻想曲》主题 1 .

使人感到严峻的十年浩劫时代人民强烈的悲怆、愤怒之情；又如柴可夫斯基歌剧《奥涅金》第一幕中连斯基也以ff的音量唱出咏

叹调《我爱你，奥尔伽》，表达的是火一样燃烧的炽烈的爱情；还有肖斯塔科维奇的管弦乐《节日序曲》，以很强的音量表现了群众欢乐感情的迸发；贝多芬则在他的第五交响乐第四乐章中以很强的音量表达了胜利的自豪感；例子俯拾皆是。音乐中中等的音量往往表现人们较温和或较深沉的情感。如一般的抒情歌曲，乐曲都多以中等音量为主。弱的音量在音乐中可传达特别宁静的心境，也可以表现一种深藏在心底里的内在情感，如田园曲、摇篮曲、夜曲等多以弱的音量为主。弱的音量有时还用以强调某种具有神秘性的事物，如同人们在生活中的耳语一般。

音量的渐强、渐弱具有较强的表情作用，它能在人的生理、心理上造成某种紧张度的加强和减弱，使人产生情感波动。

一般延续时间不长，强弱变化幅度也不大的渐强、渐弱，可以表现情感小幅度的波动。如巴赫的古钢琴组曲《送兄远行随想》的第一乐章《朋友们恳求："留着和我们在一起"》。(见谱例12)
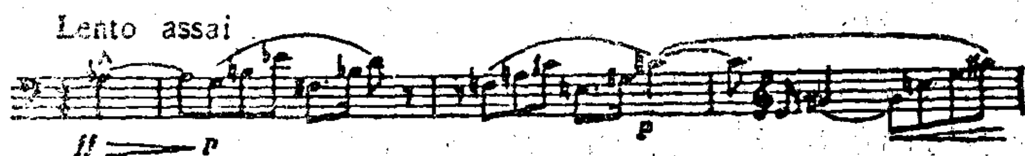


谱例12. 巴赫《送兄远行随想》第一乐章片断

平稳而温柔的宣叙调性质的旋律，配上小的音量强弱起伏，描写了亲友们恳切挽留哥哥在家乡的情景。这不是生离死别，哥哥只是到外地去工作，音乐恰如其分地表达了人们真挚但不是太强烈的情感。

如果延续时间不长，但强弱变化幅度较大的渐强、渐弱，往往表现情感较突然、较大的变化、发展。如李斯特的交响曲《浮

士德》第一乐章的序奏，就以这种强弱变化配合增三和弦分解而成的主题描写浮士德的疑虑、思索，他的思绪和情感变幻莫测，音乐充满神秘气氛。（见谱例13）



谱例13．李斯特交响曲《浮士德》序奏主题．

如果是延续时间长、强弱变化幅度也较大的渐强、渐弱，多表现情感从平和到强烈（渐强）或从炽热到冷静（渐弱）的发展过程，这种渐强常常被作为形成作品高潮的一种手段，而在乐曲的结尾，这种渐强、渐弱都很常用。

在反映客观事物运动方面，音量大小常常与人们的远近距离感及明暗亮感有关。人们听音，越近觉其越响，越远觉其越弱，所以，强的音量给人近距离感，弱的音量给人远距离感，渐强是由远至近，渐弱是由近及远。这种距离感还会发展为亮度感。人对近距离的物体视力较强，感光好，对远距离的物体则视力较弱，感光差，所以，人们常形容声音"响亮"或"轻柔"，即响的音量一般使人感觉明亮、清晰、弱的音量则使人感觉柔和、朦胧。不过亮度感往往需要音高、音色的配合才能更明确。

音量使人产生的距离感、亮度感与使人产生情感的程度，种类也有关联。如电影艺术中镜头一拉近，一个特写，给人的感觉这是一种突出、一种强调，使人注意力集中到这一点上，情感浓度上升。这与音乐中给人近距离感的强或渐强的音量表现强烈的情感是一致的，反之亦然。还有，音乐中响亮的音量往往与人开朗的心情相对应，轻柔的音量则常常表现一种飘渺的思绪。

对各种音量及其变化的使用，在西方音乐发展的各个历史时期有不同的侧重。在中世纪的教会音乐中，由于谦卑被作为一种美德尊崇，作曲家都避免使用极端的音量，甚至也没有渐强、渐

弱的概念；随着人文主义深入人心，巴洛克音乐时期的作曲家们不仅大胆使用极端的音量，而且重视乐章、乐段之间音量的对比，但乐章、乐段内的音量则比较稳定，没有明显的渐强、渐弱，表现的情感往往也比较单一；到古典乐派时期，则不仅极端的音量，还有大幅度的渐强、渐弱都在创作和演奏中被广泛采用，不仅乐章、乐段，连乐句、动机之间都会出现戏剧性的强弱对比；这种倾向得到浪漫乐派的继续发展、加强，瓦格纳用他那扩大了的管弦乐队奏出的极强“连聋子也听得见”（尼采语），同时，浪漫乐派一些音乐家更重视一些细腻的音量变化，手法也更趋向个性化，这反映了人类不断增长的自我体现的欲望。作为历史的反思，印象派表示对很强的音量深恶痛绝，他们愿意在较弱的音量中寻求更微妙的变化；到了现代某些音乐家的手中，音量甚至被提高为一种主要的表现手段。举一个极端的例子，美国音乐家卡特创作的《为木管四重奏的八首练习曲》中的第七首，就有一段利用单纯的响度水平的简单变化造成的“旋律”，它的音高不变，仅从一个声部的p逐渐加到四个声部的ff，然后又逐渐递减。（见谱例14）

谱例14．卡特《为木管四重奏的八首练习曲》片断

从上述历史发展状况中，可以看到人类对各种音量及其变化的表现力的探索、实践，也表现出音量及其变化在人的心理上引

起反应的多种可能性。需要再一次指出的是，比起音高、节奏等音乐要素，音量在音乐中毕竟是次要的，它可以配合、加强其它要素的表现力，却不能独立完成音乐表现的任务，如卡特作品那样的例子，作为实验、探讨是有意义的，但作为审美对象则不存在普遍的意义。

四、音色

我们知道，音色是人对音波波形的反应。任何声音都有自己独特的泛音结构，音色即取决于此。人在生理上就有要求音色纯美的自然倾向。音乐史上，乐器制造技术、演奏、演唱方法的不断发展、改进，都从其音色的日益优美、日益富有魅力方面体现出来。

音乐审美实践证明，乐音以及音乐中使用的噪音的音色对人具有较直接、较强的感官刺激作用。旋律、节奏、和声等在美妙的、变化多端的音色配合下，很容易使人产生相关的联感、联觉，其中尤以色彩与光亮度的感觉为主，音色补充和丰富了人们由音乐引起的联想、想象，使之五光十色。

然而，任何音色，当其作用于不同的人时，所引起的具体色、光感是不尽相同、不太确定的，即使是对于同一个人，感觉也往往带有模糊性、游移性，只是对于音色的明暗、冷暖、浓淡、虚实等基调人们大体上能取得一致。

一般而言，泛音分布及递减系数与自然泛音列越接近的音色，越容易使人感觉纯净、透明，如长笛、钢琴的音色；泛音分布与强度和自然泛音列差异越大的音色，越使人感觉混浊、尖硬，如打击乐的音色；这两者间还有一个中间程度，会给人以较突出、较鲜明的感觉，如双簧管、弦乐的高音等。这些音色在音乐中各具表现力。

就大多数人的感觉来说，弓弦乐——如小提琴、二胡等——的音色是最富于人情味的，虽然它并不是最纯净透明的。这是因

为弓弦乐音色接近人声，而且弓弦乐的揉弦能产生与人声歌唱中相似的微小的自然的音高颤动，或者更准确地说，弦乐弓奏发出的声波与人声声波的声谱及波形包络较接近，这使它的音质优美，富于韵味而成为乐中之王。

人声和接近人声的乐器音色、音质都容易使人产生温暖感；而过于纯净、缺少泛音及缺乏微小颤动的乐器音色、音质则容易使人产生清冷感。如波形接近纯音的长笛音色就常常被形容为"银白色"。在绘画上，冷色调往往在深度上使人产生后退感，暖色调则使人产生前进感。还有，清晰的画面易使人生贴近感，朦胧的画面易使人生远离感。由于视听通感的作用，音乐中也形成了由音色决定的远近立体层次。如中国的民乐队中，音色较热烈的唢呐、竹笛靠前，而音色较冷清的阮、箫靠后；又如西洋乐队中，铜管组的小号、长号音色强烈，靠前，圆号音色朦胧，靠后；木管组的双簧管、大管音色较暖，靠前，长笛、单簧管音色较冷，靠后；还有当小号加了弱音器或竹笛以牛皮纸取代苇膜时，音色变得幽暗，显得摇远。

总之，音乐中各种音波被人耳接受后，听感受器产生相应的神经冲动，这一冲动携带着足够的生物电压，经过许多中间环节，转辙改道被输送到大脑的视觉及其它感觉中枢，人们在生活实践中通过各感官获得的大量感觉经验被激发起来，于是，似"听"到了各种色彩、各种画面，继而使人产生不尽相同而又大体一致的情感体验。这就是音色在审美通感作用下引起人们生理、心理反应的简单过程，各种音色也因此而被赋予一定的表情作用。

提琴、胡琴、琵琶等音色较温暖，可引发黄色、绿色感，多用于表现人们较温柔、较深切的情感。其中尤以提琴的表现力最为丰富。如何占豪、陈钢创作的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》中"草桥结拜"、"十八相送、长亭惜别"及"楼台会"等段落，都用了小提琴和大提琴的对答，表现梁、祝之间真挚的爱情

交流，特别是“楼台会”一段，时分时合的小提琴与大提琴以缠绵排恻、如泣如诉的音调，把梁、祝在强大的封建势力重压下相互倾诉爱慕之情、别离之苦的情景，表现得淋漓尽致。在此，换了任何别种乐器，都难再有如此表现力。不过，其它乐器音色也都有自己独特的表情作用。小号、唢呐、竹笛音色较火热，可引发红色、橙色感，多用于表现热烈的情感，热闹的场面；长笛、单簧管、洞箫、阮等音色较清冷，可引发银白、淡紫等色彩感，多用于表现宁静的心情，更多用于描绘清晨、黄昏或晚间月光似水、流云薄雾等景致，或描绘山野、田园风光；大管、板胡、大三弦等音色较特殊，可表现一些异乎寻常的色彩、情感，或幽默、滑稽，或神秘、狡黠等。当然，这些只是乐器音色最常见的大致的表情作用，并没有包括乐器音色表现力的所有可能性。

音色不仅可以因乐器而异，还可以在同一件乐器上，因音区、演奏方法而异，这种音色变化准确地说属于音质变化。

例如，在肖邦、德彪西等极重视音色表现、对音质变化极敏感的作曲家、演奏家手下，钢琴这件乐器可因音区的变换，触键力度、速度的变换，不同的触键及踏瓣技巧的结合等而产生多样的、微妙的音色变化，充满诗意及特殊的韵味，甚至使人获得管弦乐队多种乐器的音响色彩感。又如，小提琴也可运用不同的弦、不同的把位，不同的揉弦幅度、速度，不同的弓奏力度、速度及近指板或近码奏法、拨奏泛音奏法、加弱音器等各种手法获得丰富多变的音色效果。还有一些音乐家如德彪西喜欢挖掘乐器不常用音区的表现力，寻求一种特殊的音色效果。理查·斯特劳斯要每个演奏员发挥技术上的最大极限，如常常运用乐器的最高音区，让长笛演奏员打花舌等，以此给人感官上的刺激，使人产生新奇感。诸如此类，不一而足。

每件乐器有自己独特的、丰富的音色，而各种乐器（包括人声）的各种混合、重叠形式，不同音色的转换、衔接等则为音色

的丰富多变提供了更广阔的天地，甚至可以说是提供了无穷无尽的可能性。

历史上，东方音乐长期以单音音乐为主的情形使其对音色的追求趋于多样化、个性化。在我国传统的民乐合奏中，能感觉到音色的相互分离、独立多于融合，即使是多种乐器奏同一曲调，也能使人感觉色彩斑斓，恰似不重视透视，立体感但强调色彩的鲜夺目的中国民间年画一般。而西方的传统音乐则把多声部的和谐置于首位，在配器方面侧重融合、均衡，连乐器的制作也有削

谱例15。韦伯恩：《六首乐队小品》第一乐章1—4小节

弱音色个性的趋向。在西方传统观念中，音色仅是赋予旋律、节奏等要素以特性的能因，不能算是音乐的一种要素。不过，从后期浪漫乐派开始，音色的地位逐渐上升。印象派大师德彪西在配器上对色彩的追求就很突出，他迷恋轻柔、新颖、暗淡的音响，因此，他偏爱分部很细的、使用那些不常用的演奏手法（如靠指板奏、加弱音器奏、拨奏、滑奏等等）的弦乐，还有木管的中、低音区，加弱音器的铜管乐、音量微弱的打击乐等，他使每种乐器都只演奏很短促的乐句，造成不同音色的相互辉映、对比、嬉耍，如同光的闪烁、跳动。20世纪的作曲家对音色更看重，他们挖掘新的音源，如引入各种民间乐器，甚至引入各种噪音，电声被广泛运用，他们使乐队编制多样化，在传统乐器中开发新的音域，寻求新的音响，甚至让音色在旋律陈述中起结构作用。如在韦伯恩、梅西安等现代作曲家笔下，就出现了“音色化旋律”。（见谱例15）这个例子中，第一个完整的旋律乐思包含三种乐器的音色——先是长笛（四个音符），接小号（单音），再接长笛（三个音符），最后是圆号（一个音符）。这个旋律线的构成既有音高水平变化的方面，也不可忽视器乐色彩变化的方面。这个旋律陈述的结构存在不仅依靠音高和节奏，还要依靠音色的质量。此外，这种一、二小节换一种音色的点描式配器手法，在序列音乐中较多见，在印象派音乐中也常出现，这种手法突出了闪烁跳动的瞬间变化。现代音乐家对音色的重视可以从勋伯格的一段话中清楚地表现出来。他说，我不能无条件承认音色与音高之间的区别，我是通过音色来引起人们的注意，音色是广泛的领域，音高只是其中的范畴。

尽管在音乐中，音色日益受到重视，但游离于音乐整体之外的音色毕竟缺乏生命力。如高为杰同志所指出的：“据格式塔心理学的实验证明，旋律、节奏及和声在人的心理感知中都能从音色要素中抽象出来而形成格式塔（完型）。但音色自身却不具备

这种‘格式塔’特质，即音色的组合连接，虽能引起官能感觉，但其总和却很难形成一种‘整体大于局部之和’的结构感知。”[①]音色只有存在于音乐整体之中，才能充分显示它的魅力。

五、旋律

旋律往往与节奏、和声一起被并列为音乐三大要素。一般认为，单音的连续进行就是旋律。构成旋律的首要要素是音高，但实际上旋律不能离开节奏，甚至也不能离开速度、音量、音色等因素的配合。

音高在乐音运动过程中形成的起伏线条，称为旋律线。如果将旋律线从其运动进行的组织因素——节奏中抽象出来，可以成为静止的图式，这种图式有助于我们观察旋律，但旋律线只有处于节奏组织的运动中，加上速度、力度、音色等因素的配合，才是有生命的，才能生动地反应出音高运动的各种状态。

旋律作为线条图式，可勾勒出事物的外观或内质，柔美的旋律线表现事物的温和柔婉，刚劲的旋律线表现事物的遒劲挺拔，这与人们一定的情感运动状态也是相对应的。旋律还能以自己的抑扬顿挫、升降曲直与人们交流思想感情时所使用的语言相对应，甚至能比拟人在不同情绪时的语气、声调，反映人的情绪、情感及其变化。例如，聂耳所作的《铁蹄下的歌女》一曲，就以气息悠长的抒情音调和节奏紧凑的朗诵音调交替出现，结合曲折下行的旋律线，表现了旧中国歌女辛酸、凄楚的心情和不平的呐喊。总之，旋律中表现出来的音高运动的各种状态与客观事物的运动状态以及人的各种情绪、情感的波动状态存在着很多近似性、类比性、同一性，旋律也因此而具有表情达意及描绘事物的丰富的表现力，因此而成为音乐表现的重要手段。

---

① 高为杰《音色的魅力》，《人民音乐》1987年第4期第39页。

旋律进行大致可分为同音进行、级进、跳进和曲折进行几种类型。

同音进行呈水平线，音高不变，往往就突出了节奏的变化。如与动力性较强的、多变的节奏以及稍快的速度结合，可以造成紧张、强烈、推进的效果；如与等长度的、不快的节奏结合，则可给人平稳、单纯感；如果处于较低音区的同音进行与变化不大的缓慢的节奏结合，还可以表现悲衰、失望的心情。同音进行的一般表现力还与不同调性、不同音级的稳定性等有关。

连续的级进构成斜线，斜线具有自然动态感，一般速度越快意味着倾斜角越大，而倾斜角度越大动态越强。

上行连续级进有向上推进的感觉，有上升的趋势，一般与力度渐强、紧张度增加相联系，多与积极向上的、高涨的、兴奋的情绪相对应，也可用作描绘冉冉上升的朝阳或扶摇直上的大鸟等等。

下行连续级进有向下滑动感，有下降的倾向，一般与力度减弱、紧张度缓和相联系，多与趋向平静或深沉、悲凉或沮丧等心情相对应，也可用于描绘正在降临大地的黑暗或在秋风中徐徐飘落的树叶等等。

上述表情作用不仅局限于上、下行级进，也适用于所有级进与跳进（以三、四度较小的跳进为主）结合而构成的较长线条的上、下行进行，而且调式、调性在其中也起较重要的作用。戴里克·柯克在其《音乐语言》一书中的一些观点就值得参考。他认为：上行的音表现向外的情感，而大调中上行进行表现向外的愉快情感，即奔放的热情、流露的欣喜一类。小调中的上行进行则表现向外的痛苦情感，即痛苦的呐喊、悲伤的宣泄一类。下行的音表现返回的情感，大调中下行进行表现返回的愉快，即慰藉、安心、痛苦的解除一类，小调中下行进行表现回返的痛苦，即逆来顺受、消极忍耐、绝望、沮丧一类。这些观点也许会有些偏颇，但只要我们不将其看成是绝对的，仅看作是相当一部分实例

反映出来的调式中旋律进行的一般特点，则会对我们认识旋律的表现力有帮助，尤其是他把情感——不论愉快还是痛苦——的表达分为向外和返回，也就是积极和消极的两种，这与旋律的上行进行与下行进行的表现力常常是相吻合的。

跳进分为小跳和大跳。三度跳进谓之小跳，连续的小跳可构成活泼，跳跃的旋律，也可构成流畅优美的旋律，具体地还要看是上行进行还是下行进行或曲折进行。四度以上的跳进谓之大跳，上行的大跳多表现舒展、开阔、朝气蓬勃，或挺拔、刚劲、雄伟、壮丽等，下行大跳多显得有力、肯定或深沉、恳切。

曲折进行是综合了上述各种进行而形成的、音乐作品的旋律从整体上来说都是曲折进行，只有局部才明显表现出上述旋律进行的特征。

曲折进行构成曲线。由上下行级进构成的起伏不大的弧线，给人以连绵、婉转、柔和、圆润感；由级进与小跳构成的起伏稍大的抛物线，流动感更明显。这两种进行在音乐中出现最多，因为五声性调式的音调基础，即五声音阶中的各种音列及其变形基本上就是由级进或级进加小跳构成的。大小调的音调基础是三和弦分解，但为了增强曲调的运动感、流畅感，常在三和弦分解中加进和弦外音，于是也形成级进或级进加小跳的进行。这样的旋律富于抒情性、歌唱性，多用于表现愉快、温柔的情感，或用作描绘秀美的景致。

由级进和大、小跳结合可以构成呈钝角、直角或锐角的各种凌厉的曲线，这种曲线多由跳进及连续跳进后作反向级进或级进后作反向跳进，以及上下行跳进及连续跳进构成。这种曲线若起伏不大，多用于进行曲一类曲调简洁，节奏紧凑的体裁，表现一种坚定、有力的形象；若起伏很大，则多用于作品的较高潮处，可表现汹涌澎湃的感情波澜，也可描绘奇峰突起或惊涛裂岸等壮观景象。

音的环绕级进还可构成圆或螺线，它们给人一种运动感，一

种转动的倾向。肖邦有一首著名的《小狗圆舞曲》，曲子开始处的回转性音调很象小狗追逐自己的尾巴，曲子因此而得名。螺线多与上行结合，可表现出逐渐增大的力度与不断扩大的音域，这种螺旋递升常常用于乐曲的高潮形成过程。螺线也可与下行结合形成迂回下行进行。

自然界、人类社会生活的运动形态万千，人在客观事物影响下产生的生理、心理变化，情绪、情感状态也是无限的，同样，旋律进行虽可分为几个种类，但在实际作品中，它的变化是无穷无尽的。

旋律不仅有各种进行，而且还按一定的结构原则发展。发展手法大致可分为重复式、变奏式、对比式三大类。

重复式包括完全重复、变化重复、模进等手法。重复，可以加深对于印象的感知、理解，有助于人们加强记忆从而在整体上把这握音乐，重复又是一种基本的强调，从心理学的观点上说，这种强调将产生紧张，紧张度形成于重复后必然产生的对变换的期待，这种紧张是推动旋律发展的动力。

变奏式包括严格变奏、自由变奏以及紧缩、放宽、倒影等手法。变奏，既有重复的因素，又有变化的因素，它使人们较容易了解音乐的内在联系。重复因素多而变化因素少的，如严格变奏，使人倾向在统一中求变换，反之，重复因素少而变化因素多的，则使人倾向在变换中求统一。

对比式包括派生式对比、并置式对比等手法，对比也使紧张性加强，既使人产生新鲜感，又使人在变化中要求统一。

各种手法从不同角度推动旋律发展、完成，而它们又都服从于紧张与松弛，动与静的循环这样一个结构原则。正是这种循环，使各种因素得以组织起来构成旋律。同样，紧张与松弛的周期性出现也是我们感受、体验旋律时的一个特征。从整体来看，旋律都是各种大或小的波浪式的曲折进行，每一次伏一起一伏，就是一个松弛一紧张一松弛的循环。旋律往往从较小的循环开始，

向较大的循环扩展，相应地增加紧张度，一直到高潮。高潮一般在篇幅的约¾处，即所谓“黄金分割点”，高潮是紧张度的最强点，也是感情强度的顶点，这种紧张度可通过旋律在较低的音上连续或迂回上行，螺旋递升达到最高音而造成，也可以通过节奏上的松紧变化，或织体、调式等变化及这几种手法的混合运用来造成。高潮形成后，往往较迅速地下降，可经过一些小的松弛一紧张一松弛的循环，也可较直接地松弛下来，最终复归于静。

上述发展逻辑适用于乐段、乐章乃至几个乐章联合而成的套曲，不同的只是乐段中较小的循环多指乐句，而在乐章中，乐段往往就是较小的循环了。

在现代音乐中，音乐家不仅把古典时代以大、小调为基础的旋律改变到全音音阶、十二音音阶上，使用多调性，泛调性，使用独特的节拍组合，不断变换节奏节拍，制造违反常规的、灵活的人为重音等；而且他们正在扩展旋律的界限，音乐中一切能够呈线状出现的现象都被视为旋律，除音高、音长之外，音色、音质、音量也都可以成为构成旋律的主要要素，除单声部长线条的旋律外，层次化线条——即多声部、多要素的各种短线条在不同层次上结合为立体的长线条——的旋律被广泛运用。不过，旋律的组织所依赖的依然是紧张与松弛、连续与内聚等重要的结构原则，重复式、变奏式、对比式也仍然是主要的发展手法。

六、复调、和声、织体。

据记载，公元9世纪前后在欧洲出现的奥尔加农是最早的多声音乐，漫长的单声音乐时代由此而告结束。

多声音乐从二声部发展至三声部、四声部、八声部乃至更多，所使用的和声音程从完全协和的八度、五度、四度为主，发展至和谐中有对比的三度、六度为主，声部进行从平行发展至斜向，反向以及各种综合进行，节奏从若干个声部完全一致发展至

各声部间自由对比、参差交错。到了15世纪前后，在当时极繁盛的尼德兰乐派的创作中，复调对位技巧已接近成熟、完善，而18世纪巴赫、亨德尔的创作则成了这一复调金字塔的塔尖，并同时为主调和声手法奠定了基础。

复调音乐是若干条旋律线在基本协和的原则下同时穿插交织进行构成的，它有利于反映我们生活所在的大千世界千姿百态的、多层次的各种事物、现象，反映各种人的心态，反映一个人非单一的、复杂的思路、思绪、情感以及各种人声、自然声的相互协调、对比、交织。复调音乐中声部数量及声部间交织对比的复杂程度往往与其在人的心理上引起的情绪、情感及联想、想象的复杂程度相关，而节奏的轻重缓急、和音的和谐程度、诸旋律线的起伏幅度及音色、音量等，则在不同程度上决定了它所表现的事物、情感的种类、强度等。特别值得一提的是声部的走向。平行、同向进行音响和谐，流畅自然；斜向进行稳键而富于活力，外斜有力张之感、内斜有力聚之感；反向进行中，同时向外伸展的进行有开阔、渐强之感，同时向内聚拢的进行有走向稳定、趋于收拢之感。此外，复调音乐一般是单一主题的，曲直交织的旋律线、繁简穿插的节奏、相互映衬的音色、强弱对比的音量等等都在同一个主题上得到统一，恰如从不同的角度表现同一事物，或从一个事件中看到人们不同的心态。

复调音乐使人类的思想和感情得以在更丰富的音响世界，更广阔的音乐天地中遨游，同时，复调音乐又以其立体的、多层次的、悦耳动听的音响和巧妙精致的织体结构，给人以形式美的享受。

在复调音乐不断发展之时，由于声部的增多，作曲家考虑音的关系从横的方面逐步转到纵的方面，声部间的完全平等逐步转向有主有次。在距今约500年前，较系统的和声学理论诞生，主调音乐开始萌芽。

复调对位与主调和声同属多声部音乐写作手法，但对位侧重

于诸声部线条的对比交织，和声则侧重于诸声部融合而成的音响效果及其进行规律，调性关系等。和声学是人类的理性的创造，但在和声的历史发展过程中，人们不仅从理性上发展和声理论，更重要的是从感性出发，在实际音响中探觅各种不同的和声效果。

人们发现，音响协和的弦可给人以安宁感、静态感，不协和的和弦则给人以紧张感、动态感，充满要求解决的动力。和声从协和进行到不协和造成紧张、兴奋的增长，反之，从不协和解决到协和，紧张和兴奋会得到松弛、缓和。如果不协和程度极尖锐，或迟迟不解决，就会使人的心律和植物神经紊乱失常，情绪、情感强烈而难以控制。在音乐作品中，高潮、重点常常以不协和弦来支持，可看到和声与旋律在紧张度的增长与减缓方面明显的一致性。有时仅仅伴奏和声的不协和增长，也能造成一种心理倾向，使人感到紧张度增长。由此可见和声进行规律和它所引起人的生理、心理、情绪、情感的变化紧密相联。

和弦的协和与否是相对的，如对于三和弦而言，七和弦是不协和的，但对于九和弦、十一和弦而言，七和弦又较协和。这种相对性，使多运用传统和声中不协和和弦，甚至各种非三度叠置和弦的现代音乐也有其另一层次上的协和与不协和的对比。当然，其总的紧张度要强烈得多。

和声除了以其音响协和与否和人的生理、心理变化联系之外，还由于调性的作用，使人在心理上对不同音级上建立的和弦及其进行，产生不同的稳定与不稳定的感觉。如建立在大、小调Ⅰ级上的主和弦与建立在Ⅴ级上的属和弦都是协和的大三和弦，但主和弦给人稳定感，属和弦则由于倾向主和弦而使人产生不稳定感。同样，从稳定进行到不稳定是紧张度的增长，从不稳定解决到稳定则是紧张度的减缓、松弛。如果不稳定和弦同时又是不协和和弦，紧张度将更强，解决的倾向也将更强，而稳定和弦则

总是协和的。在十八世纪中叶基本形成完毕的大小调体系力度性强功能和声，就是从稳定的主功能出发，进行至不稳定的下属功能，再至更不稳定的属功能，最后回到主功能得以解决的。这样一种与人的一般心理活动模式相对应的和声功能逻辑，以及其中许多细致的层次变化，在音乐中具有组织音乐发展的结构作用。音乐作品中所谓的整体和声布局，就体现了这种结构作用。

大小调体系功能和声建立之后，经历过许多改良，从对属功能的强调到向下属功能扩展，从自然调式音到半音模进离调，从副属功能和弦的应用发展到副下属功能和弦的广泛应用等等，这些改良在瓦格纳的和声语言中发展到极端复杂的地步。但万变，仍不离其调性功能逻辑之宗。这正是因为调性功能逻辑与人的心理活动逻辑相契合，因为它是音乐中内在的结构力，所以它不容易被推翻，不容易被摈弃。

然而，和声还能以其色彩与人的情绪、情感相联系。既然音色可以理解为单个音的“和声”，那么和声也可以理解为多个音融合而成的音色。由于和弦结构及其进行的不同，和声色彩可明朗　可晦暗、可响亮、可喑哑、可浓、可淡、可清、可浊。和声色彩变化的一般规律与泛音结构所致的音色变化规律有相似之处，与和弦的协和或不协和也有一定联系。和音色一样，和声色彩在人们的感觉中只是大概的、不确定的、因人而异的。

大小调体系功能和声由于强调功能力度，色彩较单调，协调、统一多于对比。19世纪中叶，由于民族乐派兴起，自然副三和弦、上三度关系的色彩性和声进行得到广泛应用，民间各种自然调式被引进，出现异调和声配置手法，和声色彩开始越来越丰富。到了印象派，由同主音调式渗透手法发展的调系外色彩急剧变换的和弦运用，如平行和弦等，引起调暧昧及多重调等手法，出现全音音阶，于是，和声的功能力度被削弱了，色彩则变得清澈、透明、鲜艳、多变了。当现代绘画从具象转为抽象，不再忠实

地反映自然美，而代之以放任、夸张，重主观创造的形式、色彩时，现代音乐也最后脱离了大小调体系功能和声，用纯理性的，以线性原则、组合原则、有序原则为基础的数理逻辑和以音响色彩运动为音乐主体的音相逻辑取代了调性功能逻辑，给我们带来一个陌生的、奇异的、光怪陆离的音响世界。可见，和声在不断发展变化，而这种变化是与人类感情生活的日益丰富，情绪表现的日益开放，以及人类用以驾驭客观世界的科学技术的日益发达相吻合的。

无论是复调对位还是主调和声，它们在具体的音乐陈述中都表现为若干声部的各种形式的运动，每一声部在总的结构中都有其一定的地位及具体的作用，这种以声部的组织结构表现出来的音乐陈述的具体形态就是织体。

复调音乐中每一声部都是旋律，没有主次之分，它们此起彼伏、参差交错。和单声音乐一样，复调音乐也属于单一型（只有旋律没有伴奏）织体，这种织体如同以线条组成的画面。

主调音乐中诸声部可分成旋律和伴奏两大部分，构成复合型织体。复合型织体可由旋律与伴奏组成双音层结构，也可由于伴奏中分开低音与中间和音部分而组成三音层结构，还可由于增加对位旋律、装饰声部等而组成四音层以至多于四音层的复杂结构。每一音层亦可厚可薄，如中间和音可以是密集的和音，也可以是稀疏的、开放排列的分解和弦音。复合型织体如同色块染成的画面，有浓有淡。

音乐织体的结构形态与音乐表现力直接联系。音层多而厚时，或线条多而穿插交织复杂时，往往造成浓厚的音响色彩，容易引起较强烈、复杂的情绪、情感反应；反之，音少而薄时，或线条清晰流畅时，则音响色彩较清澈透明，容易引起较单纯、宁静的情绪、情感。此外，流动的声部易使人产生靠近感，持续的声部易使人产生遥远感。这些反应、感觉的产生与音响所引起的

人的生理反应有关，也与人的视听通感有关。需要指出的是，如同旋律中不可缺少节奏的因素一样，织体也不可能脱离复调、和声而单独存在，织体的表现力也与复调、和声的表现力紧密联系，只是为了阐述的方便，我们才将它们分开。

七、曲式

曲式是音乐作品的结构布局。

音乐是一系列构成因素的运动，它永远不会有呈静止、具象状态的"整体结构"，它的整体结构只能在时间过程中陆续地生成，而且，作为听觉现象，它的每一个组成部分在生成的同时便消逝了。但作为心理现象，人则可以通过记忆、思维将连续出现的瞬间结合为统一的印象。音乐的这一特征要求其结构逻辑必须与客观事物发展的一般规律、逻辑相吻合，与人的生理、心理活动规律、逻辑及心理经验相吻合，使人产生一种能引向"完形"的强烈要求，满足人对音乐整体结构的完美性、及把握这整体结构的心理要求。

常见的音乐曲式结构原则有重复、对比、再现、层递、变奏、回旋等等，它们正是生活中一些最普遍、常见的规律的体现。如人们的生活中有时会发生一些突然的喜剧性或悲剧性事件，打破了原来宁静、有规律的生活，然后事件及其引发的强烈情感逐渐平息了，生活重新回到原来的轨道；又如晴雨、昼夜、四季交替等等。这种现象的更迭、变化、对比及重现就是音乐中对比和再现的基础。我们可以在乐段、二段式、三段式、回旋曲式、变奏曲式等基本曲式中，看到与此相似的或在此基础上加以扩展了的原则。

基本的曲式结构也是多样统一、和谐、对比、均衡、匀称等美的形式原理的体现。如在音乐这种稍纵即逝的时间艺术中，曲式各部分的重复是有意义的，它可以加深听者的记忆、印象，但

如果只有重复没有变化，会使人感到单调、乏味。所以，音乐逻辑思维发展中的一个重要原则就是对比，对比和多样化是强有力的艺术手法。而对比和多样化之后往往以再现来统一乐思，再现比单纯的重复更有价值，它不是原地绕圈，而是体现事物螺旋型上升的发展特征。

在曲式结构整体发展程序中，各部分适当的比例，往往体现了均衡和匀称的原则，如方整乐句、乐段的对称，非方整乐句、乐段的对应平衡等等。人们常常把音乐比作流动的建筑，这意味着如果音乐的时间流动过程能够凝固的话，我们将看到类似建筑那样的严格数学化的比例、对称、均衡等造型特点。人们很早就发现，数学上的线的外中项比例存在于诸如向日葵的花盘（它有21个顺时针方向的和34个逆时针方向的盘旋）、蜂房以及氢原子等自然界许多形式之中，它使人产生美感。这神奇的比例又称为黄金分割，它在建筑中被运用，在音乐中也被运用。我们知道，音乐中作品的高潮往往出现在整体的四分之三的位置上，如在"起开合"和"起承转合"这两种曲式运动中常见的三阶段和四阶段形式里，高潮就位于"开"与"合"、"转"与"合"之间，即"黄金分割点"。这与生理学的发现——当"倍塔"脑电波的高低频之间恰好位于"黄金比值"时，人的感受便处于最佳状态——也是吻合的。

宇宙间举凡运动的轨迹皆呈抛物线型，而抛物线式的运动形态在音乐的曲式结构的大、小范围内也都普遍存在。它也是一个"松弛—紧张—松弛"的循环，与人类辩证思维的逻辑——辩证法——又是一致的。欧洲音乐史上，贝多芬被认为是高度发展了奏鸣—交响套曲形式的人，而其中很重要的一点，就是他将辩证思维逻辑贯彻到这种大型曲式中。如在第一乐章、奏鸣曲式快板乐章中，先是两个对比主题的呈示（呈示部），这是一对矛盾，接着主题冲突、交融、发展（发展部），这是矛盾的对立斗争、激

化，最后是两个主题在调性等方面趋向一致，其中一个主题占优势（再现部），这是矛盾的统一。又如套曲的四个乐章，也可以看作是矛盾的展开——第一乐章，矛盾的深化——第二、三乐章，矛盾的统一——第四乐章。这样的音响运动逻辑使交响乐成为直接反映社会变革的重要音乐形式。从单二、单三部到复三、复二部再到奏鸣曲式、奏鸣—交响套曲的发展，一方面反映了人类生活的日渐丰富、复杂，人类对事物的认识日渐深化，另一方面，也说明了再复杂的曲式，也要受美的形式原理制约，只是大抛物线运动中有小抛物线运动，大的“松弛—紧张—松弛”循环中套着小的同样的循环，功能递次转换罢了。

在本世纪的音乐中，曲式有了新的发展，出现了段分式、层化式、展开式、内嵌式、开放式等曲式结构，但美的形式原理依然起作用，一贯使用的重复、对比、变奏等原则依然有效。而且，在曲式形成中，所有的音乐元素都可能起作用，人们不能再只凭音高和节奏辨认曲式，而要通过整个音响特征来分辨。而且，现代人思维发达、敏捷，现代生活丰富多变，节奏快，所以，单纯的、原样的重复、再现，严格的变奏都很难见到了，代之以变化的、部分的、性格上的重复、再现、变奏。如有时仅仅是力度或音色的重复、再现，音高、节奏则继续变化发展，这时曲式主要由音色、织体或音量勾勒出来，又如逆行、倒影等手法也普遍运用。

总而言之，人类在自身生理—心理活动的自然规律制约下，在生活实践中产生的对事物形态和结构方面，对事物的运动规律方面的心理经验的作用下，创造了并仍在继续创造各种各样的曲式。其中表现出来的逻辑、规律，就是生活中常见的逻辑、规律的折射，是人们在抽象思维中运用的逻辑、规律的折射。随着社会生活和人类自身的发展，曲式的发展、变化也层出不穷，但归根结蒂还是围绕结构的逻辑联系和整体的统一这个目的，还是要

受美的形式原理的制约。当曲式反作用于听者时，由于同样的生理—心理活动规律、类似的心理经验，听者便能从整体上把握音乐作品，并产生结构上的审美快感。

第三节　音乐审美是主体心理结构与客体动态结构相互协调的双向活动

一、音乐审美是乐音物理结构与主体生理、心理结构三者的协调运动

音乐审美的对象是音乐作品。音乐作品从主观上看是一种精神现象，是人类精神活动的产物，而从客观上看，则是一些运动着的物质。这物质材料就是声音——其中主要是经过历史性的、人为的选择、加工的有组织的乐音。乐音有频率、时间、振幅、波形等物理属性，在人的主观感受上成为音高、节奏、音量、音色等音乐音响的基本要素，这些要素在和谐、对比、均衡、匀称、多样统一等形式美法则下，在人类日益发展的各种创作技法、表现手段的作用下，构成音乐的部件：旋律、和声、复调、织体、曲式等，形成变幻万千的运动形态，这就是乐音的物理结构，是音乐审美信息的提供者。

音乐由于其物质材料——乐音——的物理属性而在空间具有扩散力和穿透力，活跃非常，似乎要迫使人们去聆听，所以它能比其它艺术更直接、更强烈地对主体产生生理刺激。在听感受器，最初引起的物理或化学的变化激起传入神经的生物电变化，传入神经将信息向大脑输送，大脑再通过传出神经向感受器发回生物电脉冲，指挥外部器官作出反应……，主体的生理结构是音乐审美信息的首先的接受者。正常的人有相同的生理结构，因此生理反应也是大体相同的，只有反应灵敏度、差别阈限的量

的差别，没有质的差别。

对乐音刺激产生的生理反应必将迅速引起心理反应。主体心理结构诸要素的活动是音乐审美的主要内容，其中尤以主体的情感活动为最重要的中心环节。

乐音及其物理结构是客观现实通过艺术家心灵折射出来的主观映象再被物质地外化、美化的结果，它在自然界和人类社会中几乎找不到直接的对应物，乐音既无视觉性，也无语义性，所以音乐不能象绘画那样给人明确的视觉形象，也不能象文学那样具体地描述故事情节，更难以表达判断、推理等抽象的思想内容。但是，乐音的运动、音响的变化却能产生其他艺术都无法达到的巨大的情绪感染力、感情表现力。这是因为乐音物理结构和人的生理、心理现象之一的情绪、情感虽然在质上有很大差别，在运动形态上却有着极重要的相似点：两者都是在时间过程中展开和发展的，而且运动形态都表现为力度的强弱，节奏的张弛，高低的起伏、色调速度的对比等。这种异质同构关系，使音乐能够以其物质运动形态——乐音的强弱、长短、起伏、快慢、复杂与单纯、增长与消逝等等——唤起主体生理上的情绪波动，更引起心理上丰富的情感活动并达到理性把握的最后环节，实现音乐审美的全过程。所以，音乐审美应是乐音物理结构与主体生理、心理结构三者的协调运动。

二、主体与客体在各个层次上交流的双向活动

1．主体各种心理要素交织而成的动态结构对客体的形、神、意的把握

在音乐审美过程中，主体的各种心理要素——包括音响感知、情感体验及想象联想、理性把握等——互相渗透、交织而成为一种动态结构，它与音乐作品的声音形式，所描绘的情景、事

物，所表达的情感及思想意境等在不同的层次彼此相对应，并把握着它们各自的特点。

在音响感知层，主体通过听觉直接感受悦耳动听的音响以及巧妙精致的音乐结构形式，即客体的形，这是整个音乐审美过程的基础。虽然这主要是一个感性认识过程，而不是理性分析阶段，但有理性活动的参与。如对音乐形式美的感受能力本身就包含着明显的理性因素，还有主体的音乐音响辨别力、音乐感受力、音乐素养乃至整个文化修养，以及主体直接或间接的生活体验的积累等一系列理性因素也制约着主体的音响感知以及接踵而至的情感体验层。

由于音乐最擅长于表现和激发情感，因此情感体验成为音乐审美过程最重要的一环。在此，要求能准确、深刻、细致地体验音乐中的感情内涵（并非具象）。准确仅指情感类型、大致程度的准确，而不可能也不必要强求与作曲者创作时的具体感情体验完全一致。带上自己的主观感受，主体可以最大限度地把自己投射到音乐中去，让想象、联想充分发挥，使音乐作品与自身的生活体验结合起来。当人们这样沉浸在音乐中时，自身内在的积极情感会得到诱发、强化，消极情感则得到宣泄和净化，情绪会得到调节、平衡，会感到身心愉悦，精神协调。音乐就这样对人起潜移默化的作用，影响人们的精神、情操乃至社会风尚，音乐的社会功能便得以发挥。

当审美对象是一部内容比较深刻的音乐作品时，主体会从音响感知、情感体验走向理性把握这最后一层。要真正理解一部作品，还要了解诸如作品产生的时代、历史、社会背景，当时的思潮、作家的生平、人生观、艺术观等一系列因素，这主要是一个理性认识过程，但对感性因素的把握也一直贯穿其中。

上面三个层次的划分主要是为了阐述的方便，在实际审美实践中，这些层次只是大概的，它们很可能互相交错、互相渗透。

实际上，诸心理要素的综合的协调的运动才能导致音乐审美心理结构的完整形成。

2．在审美再创造中，主体对客体的丰富与补充。

在音乐审美这一主体心理结构与客体动态结构相互协调的双向活动中，主体根据自己的审美经验，通过联想、想象对客体进行丰富与补充，这就是审美再创造。

音乐作为审美对象，已失去了创作主体所要表现的自然客体原有的形态状貌，非视觉性、也非语义性、非概念性，这使音乐与其它艺术相比，审美再创造活动显得更灵活、更具可塑性、更丰富、也更重要。如音乐作品中描绘性或造型性的段落，需要通过欣赏者的想象和联想才能转化为客观现实的形象和意境，想象和联想还可以补充音乐中感情表现的生活内涵，还有在情感体验中主体的生活体验、主观感受都可能使客体更充实、更丰富。

当然，审美再创造中产生的情、景、事、物，与主体要表现的客体不可能绝对相同，只能在大体上相似。不过，也许此情比彼情更深，此景比彼景更美，又或者彼此各有千秋。审美再创造有可能使审美主体发现、领悟创作主体赋予作品内涵之外的更多东西。

此外，审美再创造的结果往往也因人而异，不尽相同。一般而言，主体的生活经历，音乐文化水平及所熟悉、喜爱的音乐种类、风格流派越接近，相似性便越大，反之差距也越明显。

第二章

音乐效应——音乐的心理功能

早在两千多年前，我国哲学家和古希腊哲学家就已认识到音乐对人体身心健康的作用。荀子在《乐论》中就谈到："夫乐者乐也，人情之所必不免也，故人不能无乐……"。毕达哥拉斯也认为："用音乐，用某些旋律、节奏治疗人的脾气和情欲，并恢复内心能力的和谐……适当地享用音乐，可以大有助于人身健康。"① 如今，音乐的生理功能与心理功能、音乐开发人类智力与潜能的积极作用已受到越来越多的心理学家、教育家、音乐学家的重视。奥地利心理学家通过实验证明：受到更多音乐教育的学生，身心发育更好，学习上更有才能。美国费城"人类潜能开发研究所"把音乐作为加速儿童大脑生长发育的重要刺激信息。日本在《学校教育法》中谈到通过音乐去培养幼儿创作的兴趣。苏联的《学前教育法》亦很重视音乐对儿童身心发展的作用。

人体作为一种耗散结构，必须不断地与外部环境交换物质，输入负熵流才能维持生命的运动与精神的活力。音乐的物质能量

① 何乾三选编《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版第2页。

与精神信息输入人体既可以影响人的生理、生化的物质活动，又可以影响人的精神活动，既可作用于人的生理场又可作用于人的心理场。

第一节　音乐的生理功能

音乐的声波作为一种物理能量，对人体生理结构可产生物理和化学两种作用。首先，乐音有规律的波振，通过人体的听觉器官和听觉神经系统传入体内，可以使人体的颅腔、胸腔等组织产生有规律的共振，还可以使人的整个机体的运动（如骨骼、肌肉系统的肌肉舒张、收缩；循环系统的心律、脉博起伏；呼吸系统的呼吸节奏、消化系统的胃肠运动；泌尿系统的新陈代谢等）处于一种和谐、有序的状态。其次，乐音的声波对中枢神经系统的刺激，使内分泌系统产生一些有益身心的激素、酶和乙酰胆碱等物质，对人的循环系统、消化系统起到了激活和调节作用，促进了人体新陈代谢的功能。

那么，大脑神经系统的哪些区域在音乐作用于人体的过程中有重要的意义呢？

湖南马王堆疗养院的张武医生介绍国外的有关学说认为：大脑边缘系统、脑干网状结构、非特殊投射系统与之有密切的关系。

脑干网状结构是“指脑干中央部分灰质白质相互交织的区域，由各种来源的神经纤维交织成的网络和散布在其中的神经细胞及核团构成”，①它是具有多种调节与整合功能的结构。网状结构参与控制各种通路输入的感觉刺激流，并进行筛选。它的

① 杨清主编《简明心理学辞典》1985年版第286页。

上行激活系统可以影响大脑皮质的活动水平，调节从睡眠到觉醒的意识活动。下行投射可以调节躯体活动。音乐的刺激可以调节网状结构与大脑皮质系统的平衡性，使大脑机能处于最佳状态，并可以通过网状结构的投射活动调节躯体运动及内脏机能。

大脑边缘系统“由岛叶、颞极、眶回、海马、齿状回、扣带回、海马回等皮质部分和杏仁核、隔区、下丘脑、丘脑前核、中脑的中央灰质和被盖等皮质下结构组成。”① 处于边缘系统中心的海马是多感觉结构，传入系统的信息在海马体中经过进一步的加工、整合。大脑边缘系统的主要功能是控制机体的本能活动，调节内脏活动、情绪活动并参与记忆活动。音乐通过这一系统可以使人的情绪、记忆活动得到改善，内脏活动、感觉机能更为协调。

综上所述，我们可以发现与音乐作用有关的区域一方面与听觉信息等感觉刺激流输入、传导、加工、整合有关，另一方面又与人体整个机能的调节、激活相关，可见音乐通过这些区域对人体产生的作用亦都具有直接性与整体性的特点。音乐对人体生理结构的调节，为人类的发展与创造奠定了物质基础。

第二节　音乐的心理功能

音乐的生理功能与心理功能是相互联系互为作用的，这是由于人的生理结构中的输出神经传递、脑干网状激活系统、下丘脑、边缘皮层、内分泌和内脏、循环、呼吸系统、脑电波等的活动与人的情绪、认知运动有相互的作用。

音乐的心理功能是多方面的。它对人的情感、智力结构等因

① 杨清主编《简明心理学辞典》198年版第14页。

素的作用，表现在提高人类精神素质及智力水平，促进人的创造力的发展，造就适应现代社会需要的创造者与建设者。

一、音乐与情感

情感是主体对于外界刺激所持态度的心理反应。参照汤姆金斯对原始感情的分类和普拉奇克提出的情绪具有强度、相似性和两极性三个维量等方面的理论，我认为，人的原始情感可分为快乐、喜爱、兴趣、惊奇、惧怕、悲痛、厌恶、愤怒八种；积极性情感与消极性情感、强度、两极性以及延续性四个维量。所谓积极性情感是与人对事物的积极态度以及需求的满足相联系的，如喜爱、快乐、兴趣等。消极性的情感是与人对事物的消极态度以及需求的不能实现相联系的，如悲痛、厌恶、愤怒等。一般来说，积极性情感是有益于身心健康的，消极性情感是不利于身心发展的。强度是指类似感情的不同程度，如痛苦就可以有忧郁、感伤、哀愁、悲痛、痛不欲生等层次。两极性是指对立感情的两极，如悲与喜，爱与恨等完全相反的情感体现。延续性是指感情产生、发展过程中时间延续的长度。

根据情感的四种维量，以表现感情为主要内涵的音乐可以从以下几个方面对人的感情起作用：

1．诱发与宣泄、净化

音乐可以诱发人类内在的感情。荀子在《乐论》中谈到："凡奸声感人，而逆气应之；逆气成象，而乱生焉。正声感人，而顺气应之；顺气成象，而治生焉。"《乐记》也指出："志微噍杀之音作，而民思忧；啴谐慢易繁文简节之音作，而民康乐；粗厉猛起奋末广贲之音作，而民刚毅；廉直劲正庄诚之音作，而民肃敬。"都是说明音乐对人的情感具有诱发的作用。优秀的音乐作品可以触发人们内心积极性情感的释放，使之获得良好的精神状态。当人们的心境被消极性情感控制时，欣赏音乐又可以使这

种情感得到宣泄。比如，愁绪在心间不断扩散时，听到一首忧伤的乐曲，似乎心中的郁闷加重了，但在欣赏过程中，心理的苦涩亦通过乐曲得到宣泄，情绪缓和了，这是通过听音乐的方式把蕴积在心中的消极情感疏导出来，使心情趋于平静。亚里士多德认为："有些人受宗教狂热支配时，一听到宗教的乐调就卷入狂迷状态，随后就安静下来，仿佛受到了一种治疗和净化。这种情形当然也适用于哀怜、恐惧以及其它类似情绪影响的人。"①音乐使人的情感净化也就是使人摆脱某些消极情绪或不安状态，使心灵处于一种纯净、宁静的状态。古希腊哲学家恩匹里克谈到："音乐安慰人的情绪……它具有使人获得摆脱的能力。"②贝多芬亦指出："音乐是比一切智慧、一切哲学更高的启示……谁能渗透我音乐的意义，便能超脱寻常人无以振拔的苦难。"③音乐通过它的艺术魅力使人陶醉在它展现的意境中，从现实的矛盾中超脱出来，在美的享受中获得精神上的满足。同时，情感亦被美的音乐净化，达到一种纯净的境界。

2．强化与弱化

音乐不仅对人的情感有诱发作用，当人们处于积极性情感状况下，音乐可以使之强化、丰富、充实，使人们在实践活动中有强大的精神力量。贝多芬曾说过："音乐当使人类的精神爆出火花"。④的确，当你欣赏他的第五交响乐时，便会觉得自己充满了与命运拼搏的力量。当你欣赏他的第九交响乐时，仿佛自已的胸怀也容得下整个世界。音乐还可以使人的消极情感、不安与紧张情绪的强烈程度减弱，这种弱化功能可以减少其不利影响，或把

---

① 何乾三选编《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版第16页。

② 同上第21页。

③ 同上第111页。

④ 同上第110页。

这种影响限制在一定的范围中。因此，人们往往根据实践的需要，用音乐来强化或弱化某种情感状态，使它的强度更合目的性。例如，许多运动员在比赛前都喜欢听音乐来酝酿情绪，使自己处于最佳的竞技状态。23届奥运会跳水跳台冠军周继红在比赛间隙，常带上耳机欣赏优美、轻松的音乐，目的就是借以弱化紧张、不安的情绪，保持冷静、沉着的心理状态。奥运会柔道冠军日本运动员山下安产则喜欢听雄壮威武的军乐来增强斗志，激昂情绪的强化使他勇气倍增。

3．转化

音乐可以通过积极的感情内涵作用于人的感情，逐步取代人们原有的消极感情并使之转化为积极的感情，或根据实践的需要使对立两极的感情相互转化。当人们被颓废的、消沉的情绪左右时，激昂乐观的音乐可以使人精神振作。乐观、轻快的曲调可以抚慰一个忧伤的心灵，平和、柔美的乐曲又可以使冲动、激烈的情绪逐渐平静。例如，德国音乐家梅耶贝尔夫妇有一次争吵不休，互不相让，耶梅贝尔克制着狂怒，走到钢琴旁弹起了肖邦夜曲，美妙的旋律使双方转怒为喜，重归于好。

4．调节平衡

音乐可以使人的情感强度、情感产生发展的时间延续性得到调节平衡，使之身心愉快、精神协调、心境良好。优美的音乐中动人的旋律、轻松的节奏、悦耳的和声、丰富的音色，可以使人兴奋与抑制得到调节，情感强度适中，时间延续适度，精神能量消耗减少，疲倦的身心恢复精力，不平衡的心理趋于平衡。英国前首相希思在他写的《音乐——人生的欢乐》一书中详细记述了音乐在他的政治生涯中的积极作用。他说：“音乐是我一生的支柱。每天工作结束回到家里，我总是打开唱机，听上两首曲子。要是有三、四天听不到音乐，那对我来说，就比不吃饭还难受。”音乐使他在紧张激烈的政治斗争中，情绪得到稳定，情感

的消耗得到补偿。

音乐对人的情感作用比较直接、迅速，这是因为音乐通过中枢神经系统的大脑边缘系统与脑干网状结构作用于人体时，这一结构的下丘脑、海马、杏仁核、脑干等在情绪的反应、激活、体验中起重要的作用。同时，乐音的运动模式与人类情感运动模式又有异质同构的关系，使人们易于把握音乐所比拟的情感内涵。音乐对人的情感作用还具有广泛性与普遍性。这是由于音乐的情感内涵是人类情感的概括及深化，不同时代、民族、阶级与地域的人均可产生相应的感受与体验。

二、音乐与智力

1．开发右脑潜能，调节大脑两半球的功能。

人的大脑分为结构基本相同的左右两半球，其间由两亿条神经纤维组成的胼胝体相连。据诺贝尔奖金获得者、美国神经生理学家罗杰·斯佩里对癫痫病人的裂脑研究发现，左右脑既各司其职又相互配合构成一个统一的控制系统。左半球是负责抽象思维，处理言语、阅读、书写、运算及时间感觉的语言脑，其机能具有连续性、有序性、分析性等特点。右半球专司形象思维、直觉思维、发散思维，处理表象运动、形象记忆、空间关系，它是主管音乐、情感等方面的“音乐脑”。以前，人们多重视左脑的作用，称之为优势半球，却对右脑在创造性思维中的作用重视不够。其实，科学与艺术创造过程中极需要的想象力、灵感与直觉能力的培养与触发都与右脑的开发、训练有密切的关系。美国心理学家劳伦斯曾提出：“只有当大脑右半球也充分得到利用时，这个人才最有创造力。”①那么，如何开发右脑的潜能呢？我们知道，左右脑与躯体的神经联系是一种对侧联系，即左脑半球支

① 转引自《健康》1984年第3期第47页。

配右手、右脚的感觉和运动，右脑半球则支配左手、左脚的感觉和运动（见图9）。

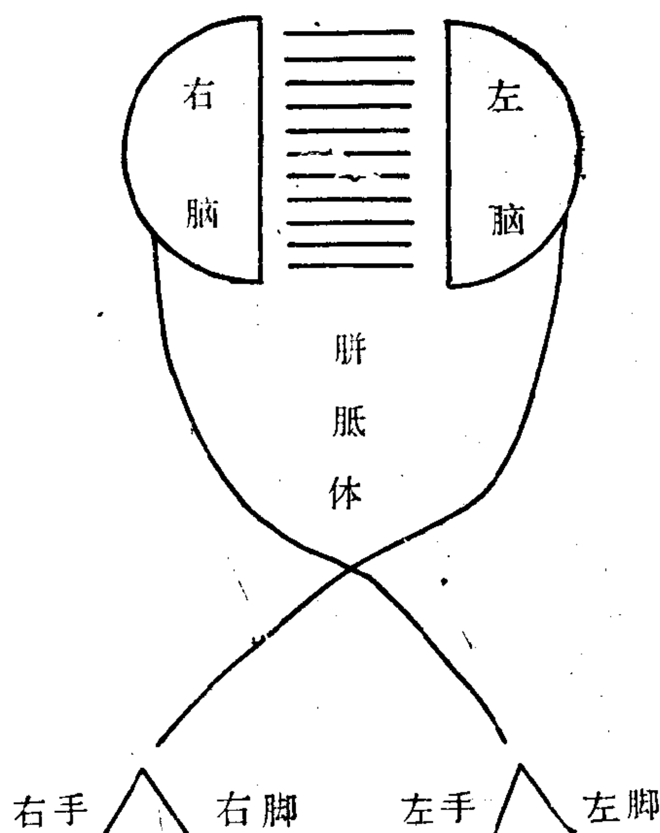


图9

反过来，左手、左脚的运动亦可以使右脑在不断的反馈中得到锻炼与发展。可是，人们在一般的实践活动中，左手使用较少，这就影响了右半球潜能的发挥。音乐的实践活动，特别是乐器的学习与演奏就可以弥补上述不足。无论是演奏西洋乐器的钢琴、弦乐和长笛、单簧管、双簧管及圆号，还是民族乐器的拉弦乐和弹拔乐，左手的作用都很突出。这对左手灵敏度的训练极有好处。左手的经常运用及灵敏又可以大大促进大脑右半球的发展。据沈建军在《爱因斯坦的音乐脑》一文中介绍，美国脑科学家对爱因斯坦的大脑进行切片观察，发现他的大脑神经突触比普通人多得多。这是因为爱因斯坦经常演奏小提琴，左手的快速频繁的运动使右

脑的神经元受到刺激，在频繁的信息传递中担负神经元之间的信息传递的突触，功能必然增强，数目增多。这又反过来提高大脑储存与传递信息的能力，提高思维通路的运动速度与容量。同理，乐器演奏中双手的运动还可提高整个大脑皮质的兴奋性，使左右两半球能力均可进一步发展。

此外，音乐欣赏或音乐演奏还可以调节大脑左、右半球的活动节奏，使其有规律、有节奏地交替运动，协调地工作，从而提高学习效率和工作效率。而片面地过度利用某个大脑半球会使另一个半球受到抑制，对整个大脑的活动带来影响。当人们运用语言脑紧张工作时，如能间插音乐欣赏或音乐演奏，运用音乐脑的活动来代替语言脑的工作，使语言脑得到暂时的放松，使之不是彼此抑制，而是相互促进，均衡发展。中外理工院校的音乐教学实践充分证明了音乐的这种调节作用。清华大学合唱队提出了“8－1＞8”的公式（即7小时学习效果大于不参加合唱活动时8小时的效果）就是一种生动的概括。

2．促进感知觉能力的发展

人类的感知觉是外界信息刺激人的感官产生的。感知觉能力是人们认识世界、发展智力、进行创造性活动的基础。通过音乐的欣赏和演奏可以促进人的听觉、视觉、触觉和运动觉能力的发展。

1）听觉

音乐通过有规律的音响运动可以培养人对不同音高、节奏、力度、音色的辨别力，对音乐结构形式的综合感受能力以及旋律感、节奏感和多声部感。音乐的环境和音响的刺激，可以提高听觉能力的敏锐性、选择性和整体感受性。从小在音乐环境中长大的某些音乐家，听觉的敏锐性可以达到惊人的地步。奥地利大音乐家莫扎特在七岁时可以分辨出两把小提琴的调音相差$\frac{1}{8}$全音。

当代著名的以色列小提琴家依萨克·帕尔曼两岁半时就能准确地唱出广播里播放的歌剧咏叹调。

听觉是仅次于视觉的认识客观世界的重要渠道，良好的听觉能力对于多种学科的创造及某些专业技能的发展都是有利的。音乐欣赏与演奏是发展听觉能力的最有效的方法。

2）视觉

音乐是在时间的流程中展现的艺术。音乐的演唱、演奏实践可以促进视觉能力的发展。比如在表演者初次接触乐谱的视唱、视奏中，只有迅速把握乐谱中展现的一切，不仅看到音符的各种组合形式，还要看到谱上的各种记号；既要看旋律，还要看歌词，才能使音乐获得完整的呈现。在视奏钢琴谱、总谱时，就更需要有一目数行的视觉能力才能应付自如。在长期的音乐训练中，人们视觉的速度可以不断提高，视觉的范围可以不断扩大，对客体结构的整体把握能力亦会逐步加强。

3）触觉、运动觉

触觉是肤感觉的一种，肤觉是人体接触物体时皮肤上神经末梢产生的反应。由于触觉，手能反映物体的形状和物体的空间位置。运动觉是人在进行各种活动时，对自己身体各部分肌肉骨骼运动的感知觉。音乐演奏可以促进人体的触觉及运动觉的发展。如在乐器演奏中，手指触觉的灵敏度，关系到演奏的速度、力度、色彩，运动知觉又与音高及音位置准确性有关。因而，经常进行音乐实践的人，手指的触觉就会比较灵敏，手的运动空间感觉亦会比较好。

音乐表演实践对人们视、听、触、运动觉等感知能力的训练是综合性的，即在练习的过程中手指触觉、运动觉的反应要与视觉对乐谱各种符号的把握相一致，而听觉则马上检验这三者的准确程度。只有多种感觉器官同时产生反应，互相配合、协调运动，演奏者对音乐的掌握才是正确的、完整的。

3. 培养多种注意力素质

注意是心理活动对一定事物的指向和集中。注意力对人类认识事物、进行创造性劳动有重要意义。注意力包括注意的稳定性即长期集中在一定对象上的能力；注意的紧张性即高度集中的强度；注意的分配即同时注意多方面对象的能力；注意的转移即大脑皮层优势兴奋中心的转移，具有这种能力的人可以把注意力从一个目标迅速转移到另一个目标上。

音乐的欣赏和演奏对于训练儿童注意力的各种素质都有好处。这是因为音乐是乐音的有序运动，是一种不断变化的动态，容易引起欣赏者的无意注意。同时，注意力是具有周期性的，音乐的节奏与这种周期性的协调，可减轻注意力的负担。可见，音乐这种客体是容易引起注意、维持注意的。从音乐与注意力各种素质的关系来看，音乐作为一种转瞬即逝的时间艺术，要求欣赏者随着乐音的运动、变化和发展，保持注意力的稳定性，才能对乐曲有整体感，才能基本了解乐曲的情绪及其意象。至于音乐的表演，就更要求演唱、演奏者注意力要高度集中，才能及时表现出乐音的进行和变化。注意力稍不集中，就会出差错，甚至使表演中断。事实证明，从小学习音乐的儿童注意力的稳定性、紧张性比一般同龄儿童要好。中央音乐学院附中办的业余小学幼儿班的学生家长对此都深有体会。大提琴班曾芳小朋友的家长谈到曾芳在学琴之前，心散好动，注意力难以集中，学琴后，注意力集中的时间逐步延长，开始是5分钟，后来能坐下来聚精会神地连续练半小时琴。小提琴班的孙威，学习音乐后，在幼儿园上课时，可以象小学生那样集中精神，注意力比其它小朋友稳定，听音乐会时，居然可以和成年人一样安静。

音乐欣赏和表演还要求人们具有一定的注意分配能力，在欣赏中既要聆听主要旋律，又要注意衬托的和声，既要从纵的角度来欣赏，又要把握横向的发展运动，还要感受音色的组合、对比

变化。如果不善于分配自己的注意力，那就无法完整地体会音乐作品的丰富性和多层次性。在演唱、演奏中，注意的分配能力更能得到锻炼。例如，参加过音乐小学合唱班的刘铁成小朋友，在排练合唱的过程中既能控制自己的发声，使自己的音高、音色与本声部协调，又要倾听其他声部，还要注意指挥的手势及要求。正是在一次次合唱训练中，年仅5岁的孩子也具备了这样突出的注意分配能力。

音乐的演唱、演奏还可以培养人们注意的转移能力。在音乐会上，表演者要迅速地从前一首曲目的情绪、风格转入下一首乐曲的情绪、风格中。表演某一首作品时，亦要求表演者能根据音乐的呈示与发展，及时地把注意力从此处转移到彼处。如合唱中的声部交替、钢琴演奏中左右手旋律的转换，弦乐演奏中左右手的配合运用等都在培养表演者这种注意的转移能力。

再从音乐作用于人体的生理机制考虑，音乐对网状结构的激活，可以使中枢神经系统调节各种感觉信息的输入，通过筛选吸收符合主体需要的信息，使注意力的指向更为集中。可见，无论是从音乐客体的特征出发，还是从主体的音乐实践的角度分析，抑或从生理机制方面研究，都可以证明音乐的欣赏、演奏有利于人们注意力素质的训练与培养。

4．增强记忆力

记忆是指人脑对过去经验中发生过的事物的反映。俄国生理学家谢切诺夫说过："如果人类没有记忆，那么感知就不能留下痕迹，人将永远处于新生儿状态。"① 有了记忆，人类才能积累经验、发展思维，在实践中不断前进。记忆分为感知形象的记忆、语词概念的记忆、情绪记忆、运动记忆。音乐欣赏和音乐演奏的实践可以全面培养人的视听觉记忆、情绪体验记忆、动作的运动记忆以及词语方面的记忆。

---

① 转引自《父母必读》1983年第2期第22页。

音乐的意象是在音响运动过程中逐步展现的。欣赏者在欣赏过程中，只有对曲子的重要动机、主题、旋律以及内蕴的感情、精神有一定印象才能领会音乐的呈示是重复、再现还是变化、发展，或是对置、对比，才能掌握音乐的全貌。

在演奏、演唱的实践中，要背谱表演一首作品，首先要求表演者通过视觉记忆、听觉记忆把乐谱的音符、表情记号记住。同时，还要求他能通过自己的演奏准确地揭示音乐的感情内蕴，并要求他的演奏动作与表现内容相协调，这就需要形象记忆、情绪记忆和运动记忆结合运用。

音乐作品的非语义性、非可视性的特点又要求欣赏者、表演者了解大量有关材料，如作品创作的意图、背景，作曲家的生平、风格特点等，然后才能更深入地领悟作品的内蕴并引发更丰富的联想和体验。而这一切又需要词语、概念的记忆发挥作用。可见，音乐的实践能全面增强人们的多种记忆功能。

从小受到音乐训练的儿童，不仅具有较好的音乐记忆力，记忆其它学科知识的能力也较强。曾在中央音乐学院附中小提琴幼儿班学习的孙威小朋友当时在幼儿园的记忆力测验中表现突出，钢琴班的郭小宁小朋友学琴后记忆力大大增强，在学校背诗、背课文，读几遍就记住了。在中央音乐学院附中任教的外语老师、语文老师都发现这里的学生比一般中学的同年级学生在记忆英语及语文知识的能力上要强。

长期进行音乐实践的人，不仅有较强的记忆力，而且记忆的敏捷性、持久性、准确性亦较为突出。其中有的音乐家甚至达到惊人的地步。莫扎特三岁时，就能记忆并弹出他听过的音乐。意大利著名指挥家托斯卡尼尼能在24小时内背熟一部交响乐的几十页总谱，不仅掌握了全部的音符，而且连所有表情记号及作曲家的一切指示都了如指掌。他能熟记一百多部歌剧及所有著名的交响曲。波兰的大钢琴家阿图尔·鲁宾斯坦可以随时背谱演奏

38部主要钢琴协奏曲中任何一首。这些大音乐家具有非凡的记忆力，除了天资非凡外与后天的实践也有关。

值得注意的是，从生理机制看音乐对参与记忆过程的大脑边缘系统的作用，音乐实践对海马结构的刺激可以使乙酰胆碱这类神经递质分泌增多。这种化学物质对中枢神系经统的功能有广泛的影响，对促进人的记忆力有重要作用。保加利亚医生拉扎诺夫的"暗示学习法"就是让学员在轻松优美的音乐中学习、记忆外语单词，使学习效率大大提高。

5.提高想象、联想能力

想象和联想是人们的重要思维活动。没有想象和联想，人们的思维和创造力就无法发展，更没有科学和文化的发展和繁荣。

音乐是丰富的想象力的产物。奥地利音乐美学家汉斯立克指出："幻想力才是直接与音乐美有关的机能"。① 舒曼也认为："音乐家的想象力愈是丰富，对事物的感受力愈是灵敏，他的作品就愈能鼓舞人、吸引人"。② 所以，在欣赏、演奏音乐作品时，人们的想象力、联想能力亦能从中受到引发，并在实践中逐步提高。

音乐与现实的联系就在于音乐运动的形态、结构与客观世界的运动、人类情感运动的形态、结构有着相近之处。在此基础上，音乐就能以相应的运动形态来比拟现实生活中的各种动态。人要通过音响运动的形态去感受、领悟它所比拟的客体，不仅要以大脑生物电力场为中介直接地把握客体的动态、情态结构的基本模式，而且还要通过想象、联想调动过去的积累，产生与之相应的各种视觉意象群与感觉意象群来丰富欣赏的体验。例如，在欣赏音画式的音乐作品时，只有通过联想、想象才能把音响运动的

---

① 汉斯立克《论音乐的美》，人民音乐出版社1978年版第7页。

② 舒曼《论音乐与音乐家》，音乐出版社1960年版第81页。

听觉形象转化为相应的视觉画面，感受到音乐中描绘的情景。白居易从琵琶奏出的“银瓶乍破水浆迸”的音响中想起“铁骑突出刀枪鸣”的画面；诗人李颀从董大演奏胡茄的乐声中仿佛看到“空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴”的景致，都是借助于联想和想象。在抒情音乐中，欣赏者的自由想象就更丰富了。根据音乐中特定的感情内涵，每个人都可以结合自己的生活体验，联想出千姿百态的图象，感受到多姿多采的情景。

音乐是最自由的艺术，它为人们提供的创造空间最广阔。音乐欣赏中的想象、联想可以不受造型艺术那种直观形象的限制，亦没有文学作品那种词语、概念的规定。它内蕴的时间延续性最深远，可以承受千百年来人类不断更新的感受与体验，它的情态空筐可以容纳不同时代、不同民族的人们心中最微妙、最细致的各种情感与变化。音乐的内涵还具有某种只可意会、不可言传的模糊性，可使人产生联想的多端性与思考的辐射性，因而，在音乐欣赏中，人们的想象、联想可得到最大限度的发挥，同时，还可以培养主体创造性思维中的连动性、多面性与跨越性能力。

实践证明，经常在音乐世界遨游的少年儿童往往显示出比较丰富的想象力与独特的创造力。在中央音乐学院幼儿小提琴班学习过的王丹卉小朋友，4、5岁时就能运用拉过的乐曲素材来自由发挥，描绘各种情景。钢琴班的郭小宁弹完一首乐曲，就可以讲一个很有意思的小故事。从小学钢琴的周莹，想象力很强，4、5岁就能即兴演奏，写小曲子，编舞。她写的作文，想象、联想也比较丰富。①

综上所述，我们可以看到，音乐对人的智力发展以及潜能开发具有重要的作用。愈来愈多的中外教育家、心理学家、音乐工

① 以上有关幼儿音乐教育的部分材料，承蒙音乐教育家俞慧耕女士提供。

作者都在以自己的实践来证明和丰富这方面的理论。我国理工科大学开设音乐课对促进大学生智力的全面发展已有显著效果。辽宁省兴城县南一小与广州市宝源中约小学开设音乐班的实践都说明适当的音乐训练可全面提高小学生的学习效率与学习成绩：

据王效恭在1986年6月1日《健康报》撰文报道，兴城县南一小从1980年起在新入学的学生中抽出一个班作为“音乐班”。这个班的一般课程与其他班相同，音乐课则增加时间。经过几年的学习，音乐班的学生不仅音乐水平高，语文、数学的平均分也比同年级成绩最好的班级高出4分。

据广州市宝源中约小学陈汉生校长介绍，该校从1986年起，在一年级中抽出一个班作为器乐试点班。班上分为小提琴、手风琴、钢琴和扬琴四个组。这些小朋友除了学习一年级的全部课程外，还增设了视唱练习、器乐专业课与辅导课。虽然这个班学习文化课的时间比其他三个班的小朋友相对减少，但语文、数学的平均成绩都比其他班要好。由于音乐班的成绩显著，每年招生时，各区小朋友蜂涌而至。同区不少小学也仿效该校办起了音乐班。

据广州星海音乐学院附中主办的少年儿童音乐学校学生学习音乐后智力提高的调查显示：在校学生感知能力有所提高的占85.1%，注意力增强的占77.1%，记忆力增强的占91.9%，情感体验能力提高的占87.8%，想象力增强的占95.9%，理解力提高的占97.3%。

音乐对人的智力的影响具有长期性和潜移默化的特点。人们在音乐的长期熏陶下，智力结构会不知不觉地产生变化，人的素质能力也会逐步提高。

总之，音乐的心理功能是多方面的。音乐通过培养人的积极情感、良好情绪及均衡发展的智力结构，可使人具有积极的创造动力与出色的创造能力，成为促进社会与历史发展的创造者与建设者。

第三章

音乐效应——人的价值的全面实现

第一节 音乐起源的多元性与人的多层次需要

一、音乐起源的各种学说

音乐起源的问题和艺术起源的奥秘一样，从古至今众说纷纭，莫衷一是。其一是模仿说。古希腊哲学家德谟克利特谈到，“人从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌”①罗马哲学家卢克莱茨认为：“人们在开始能够编出流畅的歌曲而给听觉以享受的很久以前，就学会了用口模拟鸟类嘹亮的鸣声。最早教会居民吹芦笛的，是西风在芦苇空茎中的哨声。”②这种“音乐起源于模仿”的古老理论，在现代美学家的研究中又赋予新的涵义。苏珊·朗格指出：“原始艺术的动力就是想去模仿一种自然形式，在这种形式中发现了某种具有表现力的东西。”③其二是劳动说。一些

① 何乾三选编《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版第4页。

② 同上第22页。

③ 朱狄《艺术的起源》，中国社会科学出版社1982年版第97页。

理论家、人类学家从原始部落的音乐中发现音乐与劳动节奏的内在联系。普列汉诺夫指出："在原始部落那里，每种劳动有自己的歌，歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产动作的节奏。"① 马克斯·德索也认为："最早的歌是劳动的歌，它使劳动变得轻松而且便于能量的贮藏。"② 鲁迅论及诗歌起源时亦提到劳动。他指出，劳动时一面工作，一面唱歌，可以忘却劳苦。③ 在中国古代文献中亦可找到类似观点。请看《淮南子·道应训》的记载："今夫举大木者，前呼'邪许'，后亦应之，此举重劝力之歌也。"音乐起源于劳动之说，当今仍十分盛行。第三种观点认为，音乐起源于人类信息的交流与感情的抒发。东德音乐学家迈耶尔在论述音乐起源于人类"音响信号"时说：原始人"在寻找食物时为了把个别人的所在地点通知大家，或在狩猎时为了对迫近的危险发出警号，都需要用声音来表示(即使用音响信号）。这些活动中的声音的表现——就是音乐的原始的社会功能。"④ 西方近代人类学家施通普夫也谈到："声乐和器乐，可能更多地是从远距离上向人打信号的动作中产生出来的。"⑤ 郭沫若在考证言与音两个字在古代是互相通用的同类字时亦提到"原始人之音乐即原始人之言语，于远方传令每籍乐器之音以蕆事……"⑥ 这些专家经过从不同角度的探索，都确认音乐作为一种音

① 普列汉诺夫《没有地址的信》，人民文学出版社1962年版第39页。

② 转引自朱狄《艺术的起源》，中国社会科学出版社1982年版第111页。

③ 鲁迅《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第8卷第315页。

④ 迈耶尔《音乐美学若干问题》，人民音乐出版社1984年第9页。

⑤ 转引自蒋孔阳《先秦音乐美学思想论稿》，人民文学出版社1982年版第6页。

⑥ 同上第7页。

响信号在传达信息、交流信息中的原始功能。美学家朱狄结合当时原始人的生活环境与生产方式指出，原始人必须结成一定的社会群落，才能与无情的自然力抗衡。要结成社会集团，就必须在较远的距离中交换信息。这最早的信息不能仅是单音节的喊叫，由此形成的最原始的歌唱，比语言产生还要早。这说明音乐先于语言担负行使信息交流的功能。至今这种功能仍然存在，只不过信息内涵、交换方式更加丰富了。音乐不仅作为一种信息交流、传达的载体，而且还是原始人抒发感情与内心体验的主要方式。闻一多在《歌与诗》一文中提到："原始人最初因情感的激荡而发出有如'啊''哦''唉'或'呜呼'、'噫嘻'一类的声音，那便是音乐的萌芽，也是孕而未化的语言。"①何休在《公羊解诂》中也谈及："男女有所怨恨，相从而歌。饥者歌其食，劳者歌其事。"②

此外，把音乐看作为先民对大自然与神灵的崇拜仪式的观点，目前在西方也颇为盛行。特别是史前洞穴壁画的发现，使这种学说获得有力的证据。因为上述几种学说都无法完满地解释这种洞穴壁画产生的缘由。联系中国古代文献《吕氏春秋》关于原始部落的乐舞的记载："昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰：'载民'；二曰：'玄鸟'；三曰：'遂草木'；四曰：'奋五谷'；五曰：'敬天常'；六曰：'建帝功'；七曰：'依地德'；八曰：'总禽兽之极'。"我们也能看到音乐与祭祀祖先、崇拜自然、敬畏神灵的关系。原始人面对自然界"奇异的全能的不可侵犯的威力"，只好祈求于超乎自然的鬼神的庇佑，这样巫术便成为原始人与未知世界搏斗的一种力量。他

---

① 闻一多《神话与诗》，古籍出版社1981年版第96页。

② 转引自《文学理论学习参考资料》，春风文艺出版社1981年版第96页。

们通过呼唤、嚎叫、狂跳及利用各种音响行进祈禳的仪式，借助神灵从幻觉来控制自然。柴勒在《音乐的四万年》中谈到：“对原始人来说，音乐并不是一种艺术，而是一种力量……通过音乐，他们就有支配命运、支配各种因素和支配各种动物的权力。”音乐这种力量只有在巫术仪式中才能得以体现。所以，音乐起源与巫术的密切联系，也得到不少学者的认可。还有席勒的游戏说，黑田鹏信的美欲说，达尔文的异性诱惑说，也都有一定的影响。

这些各持己见、均有根据的论述组成的音乐起源的众多派别，究竟哪一种最接近真理，哪一种最符合实际？我认为它们都程度不同地接近真理，都从不同的侧面揭示了音乐起源的奥秘。根据目前考古学、文化人类学、美学研究的水平，根据不同地域、不同人种、民族的不同发展情况，用任何一种学说来代替其它的学说的作法都是不科学的。当代美国著名的史前考古学家亚历山大·马沙克认为：“由考古学家们所提出的任何一种单独的理论都无法解释多样而复杂的艺术和符号的起源和意义。”①不少人类学家、艺术理论家、美学家在谈及艺术起源时，都具有多元化的倾向。鲁迅在提到诗歌起源时也是既谈劳动又提宗教的。我们在研究中也应该允许这种多元性的存在。

二、多元性与多层次的需要

从音乐产生的各种学说，我们可以看到它与人类各种需要的内在联系。正是人类的需要促使了音乐的诞生与发展，丰富与提高。反过来，音乐亦在自身的发展中不断满足人类多层次的需要。

根据美国人本心理学家马斯洛的基本需要理论，人的需要可以分为五个不同的层次：一、生理需要。这是最基本、最强烈的维系生存的需要。这包括一切使人得以生存的条件，即氧气、食

① 转引自朱狄《艺术的起源》，中国社会科学出版社1982年版第171页。

物、衣服、住处、睡眠等。二是安全需要，包括人们对稳定的、有秩序的、平和的环境的需要；对已知世界的适应，对外在威胁力量的恐惧；渴求把握未知的领域的愿望都属于一种趋安避险的要求。三是爱的需要。从广义上讲即是建立人与人之间正常的友好的关系的要求。企求摆脱孤寂，获得别人的理解，希望与他人交往、交流等都属这类需求。四是尊重的需要。这包括自尊与他人的尊重，并涉及自我价值的把握与这种价值受到社会的承认这样一些问题。五是自我实现的需要。这"就是指促使他的潜在能力得以实现的趋势"。使人变成更具有人的特征，更有大写的人的力量。此外，对真善美的追求亦属于人的高层次的发展需要。一般是在基本需要得以满足后，才产生更高层次的需要。但实际上这种逐层满足与追求的顺序不是机械的，而是互相关联的（见图10）。①

实际上，从音乐产生的多种原始功能来看，音乐的最初形态已经与人的多种需要相关。音乐在劳动中的作用与提高人的生产能力的生存需要相关，也与人的主体实践活动、人的价值的实现有联系。音乐与原始巫术仪式的关系，反映了人类的安全需要，人们在运用想象与幻觉控制大自然的音乐仪式中，达到了与外在世界的和解，并获得了一种内心的力量与平静。音乐的交流与抒情功能又与人类的归属需要相连。人类的感情在音乐中的充分展现与交流使人们在音乐欣赏中彼此的内心世界获得沟通。正如让·保尔说的："因为有了你，幽闭的心儿相互呼应起来，因为有了你，在荒漠中遥遥相隔的声息连结了起来。"②音乐中凝聚的具有普遍意义的情感动态，引起了不同地域与民族的欣赏者的共鸣，使欣赏者感到自己的心灵与整个人类心灵的交融。音乐的情感之流，冲破了人们与外在世界隔离的堤防，使一颗颗孤寂的心

---

① 戈布尔《第三思潮》，上海译文出版社1987年版第57页。

② 李斯特《论柏辽兹与舒曼》，音乐出版社1962年版第29页。

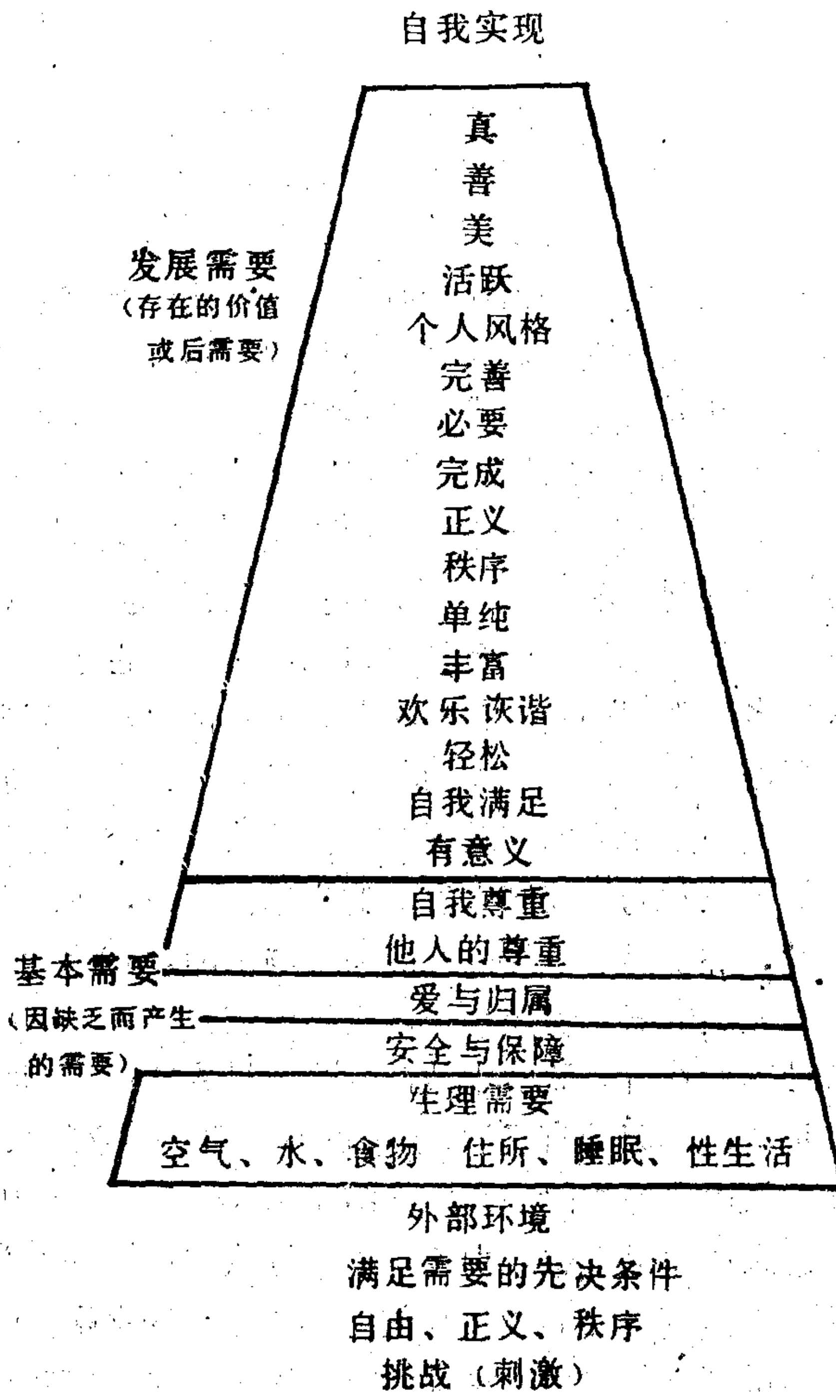


图10。马斯洛的需要等级表

汇聚在人类情感的海洋中得到丰富与充实，得到慰藉与快乐。最善于刻划人类各种情感情态的音乐，可以综合地、多层次地向主

体展现人类的情感，可以最大限度地满足人们的归属与交往的需要。音乐起源的模仿说、游戏说等都说明音乐与人的能力与创造性的发挥有关。无论是音乐的创造还是欣赏，都可以使人的相应潜能得到发挥，创造力得以发展。

尤其值得注意的是，音乐可以使人不断地获得最美好的“高峰体验”，心灵升华与净化至最完美的境界。“高峰体验”是美国著名心理学家马斯洛提出来的，这是指一个人自我实现的短暂时刻，亦是一生中最欣喜、最幸福、最完美的时刻。他说：“在这些短暂的时刻里，他们沉浸在一片纯净而完善的幸福之中，摆脱了一切怀疑、恐惧、压抑、紧张和怯懦。他们的自我意识也悄然消逝。他们不再感到自己与世界之间存在着任何距离而相互隔绝，相反，他们觉得自己已经与世界紧紧相连融为一体。”①他还指出：“这些美好的瞬时体验来自爱情，和异性结合，来自审美感受（特别是对音乐），来自创造冲动和创造激情（伟大的灵感），来自意义重大的顿悟和发现”。②马斯洛在这里特别指出音乐的审美感受能使人获得“高峰体验”，人们在“高峰体验”中可以迅速、直观地把握到人生的价值、自我实现的幸福与世界的本质。李斯特就曾经生动地描绘了音乐的这种力量，他说：“感情借着音乐中的腾空直上的音浪把我们带到超凌尘世之外的高处，在那里，一片朦胧景色，在众星闪灼之下漂着几许小岛，宛如天鹅般地在太空中遨游、歌唱。感情借着万古常青的艺术之翼把我们带进一个只有它可以进入的奥妙境界，那儿的清新而自由的呼吸使我们心旷神怡，我们满怀预感地参加到无形的存在、没有躯壳的精神生活中去。超越乎我们的贫乏、可怜的尘世的躯壳之上，超越乎我们的狭隘的小圈子之上，在我们面前展开一望无

① 马斯洛等《人的潜能和价值》，华夏出版社1987年版366页—367页。

② 同上第368页。

际的广阔天地……使我们因幸福而感到心弦颤抖”。① 音乐审美提供的“高峰体验”既满足了人们追求真、善、美的需求，又使人们在自我实现的过程中获得了前进的动力。

可见，音乐具有多方面的价值，可以满足人类各个层次的生理、心理需要，又可以帮助人们逐步实现对最高价值的追求。

音乐美的规律与世界万物的规律有着内在的、本质的、整体的联系。音乐美的内涵深蕴着人类美好的社会理想与积极的向往，通过把握音乐美，我们可以由美入真，由美导善。正如著名美学家赵宋光曾指出的：美，是自由运用客观规律（真）以保证实现社会目的（善）的中介结构形式。立美与审美可以调解真与善的对峙冲突，使双方交融统一，这是人类进一步把握真、发展善的重要途径。

第二节 音乐审美与由美入真

50年代，苏联的人造卫星率先进入宇宙空间，引起美国的强烈关注与思索，为什么在这个领域的竞赛中，美国落后了？据王忍之同志介绍：“美国人从对比研究中发现：美国的科技水平不逊色于苏联，但是音乐，尤其是古典音乐的普及和教育不如苏联。”②

大哲学家卡尔·波普尔在《无穷的探索》中不止一次地提到音乐对他的启迪：“在所有这一切中，关于音乐的思索起了相当重要的作用”，“在我的生活中，音乐是一个突出的主题”。大科学家爱因斯坦酷爱音乐，他也认为音乐是他进行创造的催化剂。

① 李斯特《论柏辽兹与舒曼》，音乐出版社1962年版第28页。

② 刘子强《音乐的洗澡》，羊城晚报1985年8月25日。

达尔文在《自传》中提到："音乐常常迫使我紧张地思考我正在研究的问题"。现代科学的拓荒者、耗散结构理论的创始人普利高津从小就喜欢音乐，弹奏钢琴至今仍是他着迷的业余爱好。诺贝尔奖金获得者、德国外科专家亚伯·琵罗兹不仅是全欧闻名的外科医生，还是非常出色的钢琴家。他与大作曲家勃拉姆斯是好友，勃拉姆斯的新作品常常由他来试奏。英国著名心理学家铁钦纳精通音乐，曾任康内尔大学代理音乐教授，每星期天晚上都在自己家中举行音乐会。我国著名天文学家戴文赛也是颇有音乐造诣的人，他能弹钢琴，还能作曲。再如量子论创始人普朗克、物理学家玻尔兹曼、原子物理学家韦斯科夫、数学家斯米尔诺夫、物理学家玻恩都是在科学领域上有杰出贡献的人，又都是钢琴技艺超群的音乐爱好者。

这些科学家为什么都与音乐结下了不解之缘？音乐对人们去把握客观事物的规律究竟有什么帮助？

拉丁语有句格言："美是真理的光辉"，音乐对人的潜能的开发作用，对人的创造性的启迪，无疑都提高了人类把握客体规律的能力。在此，我们从音乐与客观世界的内在联系来进一步探讨音乐美对人从整体上、本质上把握客体规律，自由运用规律的作用。

音乐对于外在世界的表现基本上是从本体象征的角度，即构建具有外在世界动态特点的音响世界与其进行整体对应。音乐不以局部的细节的模仿与真实来反映现实，不追求与客体的形似来展现对象，它深入到生命的内核和客体的本质来完整表现它的内在精神。正如德彪西所说："音乐恰是一种最接近于大自然的艺术，是一种最善于捕捉大自然的艺术。美术家和雕塑家……他们所摄取和反映的只不过是大自然的一个方面，唯一的一个瞬间；只有音乐家才擅于抓住黑夜和白日、大地和天空的整个诗意，再

现它们的气氛，表达它们无限的节奏脉搏。”①确实，在他的交响素描《大海》中，你可以感到大海的韵律、大海的性格以及生命的律动。在贝多芬的《命运》交响乐中，你感受到的决不仅仅是个人与命运的搏斗，而是整个人类奋进与斗争的力量。因而，叔本华认为：“世界在音乐中得到了完整地再现和表达”。②

那么，音乐为什么能够从整体上来表现世界呢？格式塔派心理学家鲁道夫·阿恩海姆在论述一切事物都存在力的结构时指出：“造成表现性的基础是一种力的结构，这种结构之所以会引起我们的兴趣，不仅在于它对那个拥有这种结构的客观事物本身具有意义，而且在于它对于一般的物理世界和精神世界均有意义。象上升和下降、统治和服从、软弱和坚强、和谐与混乱、前进与退让等等基调，实际上乃是一切存在物的基本存在形式……那推动我们自己的情感活动起来的力，与那些作用于整个宇宙的普遍性的力，实际上是同一种力。”③音乐恰可以通过各种表现因素组成的动态结构、力的模式与能量的变化来比拟物理世界与精神世界的力的基调和变化发展的动态。音乐的运动与物理世界的运动，都具有相类似的性质，也就是都具有不断变化的运动过程，都具有运动中时间的连续性、反复交替的节奏性以及韵律的起伏。而人类精神世界运动的起伏形态、节奏、延续过程以及不同性质的感情色彩、强度与对立两极感情的变化等亦可以由音乐的旋律线、和声、节奏、速度、音色、力度等表现因素加以比拟，并通过大脑生物电力场这个中介，使人们通过各种乐音运动的结构去把握与之相对应的物理运动或精神运动的基本结构。

---

① 吴毓清编《音乐形象思维问题参考资料》第33页。

② 何乾三选编《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版第122页。

③ 阿恩海姆《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社1984年版第625页。

音乐与世界的本质联系就在于，音乐运动的基质与宇宙运动、人类社会运动的基质有内在的联系。卢那察尔斯基在《音乐与革命》中曾指出：音乐有“两个绝对稳固而又密切相连的基本因素”。通过这些因素，“音乐一方面同宇宙，另一方面同人类社会和人类本性血缘相连”，由于这样的关系，音乐可运用“非凡的力量和明晰性反映人类社会和人类本性的某些极其重要的规律。”那么，音乐这两个基本因素究竟是什么？一是“音乐力图使整个音响世界一一趋于和谐”，而“一切潜力、机械力、热力、有机力总是趋向平衡的”。二是“音乐的生命在于激起矛盾”，世界的生命也在于不断破坏平衡与谐和。音乐就是在提出不平衡、解决不平衡的过程中，反映宇宙及人类社会的对立统一规律、平衡与不平衡的循环。叔本华认为：“人的本质就表现在他的意志的奋求、满足，再奋求、再满足这样一种永恒不断的循环中。……音乐也具有人的这种特征……作曲家揭示了内在世界的本质，用一种理智所无法理解的语言表达了最深奥的学问。”① 由此可见，音乐各种表现因素形式的稳定与不稳定、平衡与不平衡的交替以及矛盾的不断产生与不断解决的有序动态，体现了一切事物运动发展的基本规律，因而音乐与物理世界、人类社会及精神世界的关系是一种内在的、本质的联系。

不仅音乐与科学求真的客体有着整体的本质的联系，而且音乐美与科学美之间也有密切的关系。音乐的形式美较集中鲜明地体现了科学美的规律。音乐形式均衡对称的规律，各种表现因素在音响运动中的平衡、对称，整体发展中的适当比例与各种因素有次序地交替的匀称原则，以及每种音乐要素的协调一致，对比变化中仍存在统一的基调与优势原则的和谐统一等规律都典型地

① 转引自滕守尧《审美心理描述》，中国社会科学出版社1985年版第331页。

反映了科学美的统一和谐与对称、单纯。天文学家开普勒认为："大自然的内在美，必定象音乐那样令人神往"。① 他发现的行星运动三定律$T^2 = D^3$的数学公式正体现了均衡、对称、简洁、统一的科学美。

基于音乐的这种特性，人们从音乐美的欣赏入手就可以提高人们把握客体整体结构与动态规律的能力，就可激发人们进一步去探索宇宙结构和谐美和物理世界有序的动态美。人们对音乐美的强烈兴趣与敏锐的感受力，就可以转化成为追求真理、探究规律的动力与直觉把握能力，转化为科学创造的直觉力。正是这种对美的感受力、领悟力，使得许多科学家在探索真理的过程中，把美的法则与求真的规律结合起来，产生了重大的科学创造成果。物理学家韦尔说："我的工作总是力图把真和美统一起来"。② 爱因斯坦谈到迈克尔逊——莫雷实验设计的成功时，就认为迈克尔逊受过的数学或理论训练不多，又没有在理论方面有造诣的同行的指导，却能设计出这样精美的实验，这"在很大程度上要归功于他对科学的艺术家的感触和手法，尤其是对于对称和形式的感觉"。③

总之，通过音乐审美可以由美入真。要知道"这个世界可以由音乐的音符组成，也可以由数学的公式组成"，④ "世上的一切粒子中都充满音乐"。⑤

① 周义澄《科学创造与直觉》，人民出版社1986年版第297页。

② 《科学创造与直觉》第322页。

③ 《爱因斯坦文集》第1卷491页。

④ 《爱因斯坦文集》第1卷285页。

⑤ 《作家与音乐》，人民音乐出版社1983年版第178页。

第三节　音乐审美与以美成善

中外哲学家、音乐家早就意识到音乐的审美与人的道德、行为的关系，也意识到音乐美塑造人、引导人向善的特殊作用。中国古代的哲学家、文艺理论家都反复强调了音乐的这种功能。荀子在《乐论》中就指出："乐者，圣人之所乐也。而可以善民心。其感人深。其移风易俗。"《乐记》的《乐象篇》也谈到："乐者，德之华也。"古希腊哲学家柏拉图亦认为："我们一向对于身体用教育，对于心灵用音乐。"①

音乐美在人的成长过程中，在人的心理结构的建造过程中，可以使之逐步地、牢固地形成一种对美的热爱与追求的积极心理定势，以及对美与丑的敏锐鉴别力。有了这种心理定势就可以使人自觉地按照审美理想去审视自己的心灵与行为，去判断社会与自然的美丑，赞美一切美好的事物，厌恶一切丑恶的现象。正如柏拉图所讲："节奏与乐调有最强烈的力量浸入心灵的最深处，如果教育方式合适，它们就会拿美来浸润心灵，使它也就因而美化……"，②通过音乐美的欣赏，人们对美的强烈感受能力、敏锐准确的判断能力就会积淀在人的心理结构上，形成以审美的态度与眼光来对待客体的心理定势及直觉能力。具有这种心理结构的人，在先进的审美理想的引导下，就会以美的法则来塑造自己，使自己的外表、举止、服饰、风度、行为与心灵、性格、情感都统一在美的基调上。他也会以先进的审美理想与美的规律来改造社会与世界，使社会结构、生活环境、人与人之间的关系亦协调

---

① 柏拉图《理想国》，《文艺对话集》，人民文学出版社1963年版第21页。

② 柏拉图《国家篇》，《西方文论选》上卷，上海文学出版社1964年版第29—30页。

在美的旋律中。在这样的群体或社会中，一切丑恶的事物、行为，丑陋的习俗与风气，粗野的举止及言语都会受到抵制。美好的事物、崇高的行为、高尚的情操、文明的言语与举止以及一切有益于人类社会更完美的创举就会得到推崇。对一切损害美好事物、破坏美的法则的邪恶势力，人们都会群起而攻之，与之作斗争。个体审美心理定势的形成，可以使每个人变得更美好。群体心理定势的形成，可以使群体更能显示出人的本质力量与美好本性。社会审美心理定势的形成可以使社会环境更适合人的发展。音乐美在形成这种以美导善的力量中，具有特殊的作用。

音乐通过与非音乐因素结合体现一定时代、阶级、民族的社会意识。其中先进的社会理想、积极的人生观、进步的政治观、道德观就可以影响人的意识，使其思想顺应历史发展的潮流。这是音乐以美成善的又一途径。即把促进人们思想正确发展的善，蕴藏于音乐美的内涵与形式中，使人们在欣赏音乐美的过程中潜移默化地受到它的影响。

表现进步阶级社会理想、政治观的音乐作品，可以影响人民的政治意识，使他们投身于变革社会的斗争中。例如，众所周知的《马赛曲》曾在1792年8月10日巴黎人民攻克路易十六王朝宫殿的激战中发挥很大的作用，它把人民的战斗意志凝聚成一种攻无不克的力量，使斗争获得了胜利。第二天，革命政府命令印一万份《马赛曲》送往全国各地。当时有一位革命将领在求援报告中要求："请调派一千人或一千份《马赛曲》来加强力量"。

反映被压迫、被侵略民族爱国思想的音乐作品可以动员全民族人民奋起反抗压迫者与侵略者。例如，意大利大作曲家威尔弟的成名作《纳布柯》中有一首希伯来人的大合唱《前进，我的思想，佐以金色的翅膀》表现了意大利人民反对奥地利统治、争取独立的希望和要求。演出时，受到全场观众热烈欢迎，他们一再要求合唱重演一次。唱毕，歌手、乐队队员、观众一起向作曲家

致意。意大利革命运动的领袖玛志尼在写给威尔弟的信中就谈到自己在政治上所作的与威尔弟在音乐上作的具有同样的意义。

表现人民道德观的作品亦可以对人们的道德起到一定的影响，使其符合人民的道德规范。例如歌颂诚挚的友谊和纯洁的爱情的音乐作品不仅表现了人民群众的友谊观与爱情观，亦可引导新的一代如何正确对待友谊与爱情。此外，正确揭示人生的意义，积极肯定人生存在的价值，歌颂人类的本质力量的作品可以激励人们正确对待人生，热爱生活，积极投入人生搏击的洪流中。德国作家霍夫曼在谈到音乐时说："不是它的奇妙的声音在我们内心世界引起反响，鼓舞我们走向更崇高、更积极的生活吗？"①

此外，音乐的审美还可以培养人们良好的性格，使积极的性格特征得以肯定与发展，使消极的性格特征得到转化与改变。比如，正确揭示人与现实生活的关系，歌颂正直、善良、诚实等品性、鼓励人们以积极的态度对待现实的作品就可以使人们的性格趋向积极、朴实、忠诚；反映人类与自然斗争、与命运斗争的作品又能培养人们进取的坚定与意志的坚强。热情、乐观的音乐可以使人更加奋发向上。结构宏伟、气势澎湃的音乐可使人胸怀壮阔、坚毅刚强。宁静的曲调又可以令人气息平和，心情安定，沉静地对待一切。欢愉的旋律可以使人摆脱冷漠、孤寂的心境，精神焕发。博大精深的音乐能使柔弱的心灵获得强化与深化，委婉、细腻的音调又能驯服粗厉、野蛮的部族。总之，受音乐的甘露滋润的心灵会更美好，在音乐阳光沐浴下的人性会更丰富。

音乐引人向善有着与其它艺术不尽相同的特点。首先，音乐的内蕴是以人的情感作为轴心，是对人生价值与人性韵味的整体展现，使人们在欣赏中，从总体上、从主体上把握人的内心世

---

① 引自李斯特《论柏辽兹与舒曼》，音乐出版社1962年版第29页。

界，因此，它对人的感染力深入、强烈，对人的影响覆盖面大，辐射力强。其次，与一定时代、阶级、民族先进社会意识相联系的音乐作品，其精神内涵通过音响运动形态的集中、概括与抽象，已具有更强烈、更普泛的特点，它可以超越时空的限制发挥作用。如肖邦的《革命练习曲》就可以鼓舞波兰人民的反法西斯斗争。

综上所述，我们可以看到，音乐美使人的多种心理需求获得实现，培养人丰富的积极的情感结构与探索真理、寻求客观规律的创造力和从整体上、本质上把握事物本质的思维能力，使人获得趋向美好事物、排斥丑恶事物的心理定势与先进的思想意识、良好的性格品质，使人类逐步达到自由地、自觉地运用美的规律去创造客体，运用美的规律来塑造主体，使真善美在主客体中达到高度的统一。这就是人的价值的全面实现，亦是外在世界价值的充分实现。

第四章

音乐创作心理

音乐创作是一个相当复杂的心理过程，从创作动机的产生、灵感的触发至创作孕育过程中的感知、情感、想象等综合心理活动，以及心理意象外化成为符号形式与实际演奏音响，都需要具体进行分析研究，下面我们就这些问题一一加以论述。

第一节 音乐创作动机

音乐创作动机的产生与人的创造需要，情感能量的积蓄与释放，以及外在刺激的影响是分不开的，它的形成又需要有多种因素与条件。

一、动机

动机是一切活动的内部动因。它是在需要的基础上产生的，是具有一定目标的可以实现的行动的出发点。当人们处于某种心理需要或生理需要的状态时，就会产生一种内在的力量。这种内驱力赋予人们行动的能量，促使人们寻找与之相关的载体，进而去实现寻求的需要及目的。比如，感到饥饿时会产生寻找食物的要

求，刚好路过一个小食店便会推动人采取某种最终将食物摄入体内的行为。再如，对未知世界的好奇就会触发探索其奥妙的内驱力，产生积极学习新知识的动机，从而获得更多的有关问题的答案。可见，需要$\xrightarrow{\text{引起}}$动机$\xrightarrow{\text{导致}}$行为$\xrightarrow{\text{达到}}$目的$\xrightarrow{\text{实现}}$满足需要$\xrightarrow{\text{产生}}$新的需要。在此，动机是连结需要与行动的中介，它可以调动人们行动的情绪，聚合行动的能量，促使需要尽快满足。

中国的心理学家杨清，把人类的动机体系据需要分为自然性

	生存和安全（缺乏性动机）	满足和兴趣（丰富性动机）
属于身体方面的	回避饥饿、渴、缺氧、过度的热、冷和痛、膀胱和结肠太满、疲劳、过度的肌肉紧张、疾病和其他不舒服的身体状态等等。	获得愉快的味、嗅、声音等感觉经验；性快感、身体的舒适；肌肉运动；有节奏的身体运动等。
属于与环境的关系	回避危险的物体和可怕的丑恶讨厌的物体；寻找为将来的生存和安全所需要的物体；保持一个稳定、鲜明、可靠的环境等。	获得快乐的占有；创造和发明东西；理解环境；解决难题；参加各种游戏与比赛；探索环境中的新异和变化等。
属于与别人的关系	回避人与人之间的冲突和敌意；维护社群成员的资格、威信和地位；受别人保护；遵守小组的规范和社会准则；掌权和控制别人，等等。	从人们或集体中获得爱和积极的确认；从别人的交往中得到快乐；帮助和谅解别人；能独立等。
属于自我方面的	在把自己与别人或与理想的我比较时，回避产生自卑感和失败的情感；回避有失身份；回避羞愧、有罪、害怕、焦虑等情感。	获得自尊和自信感；自我表现；成就的情感；被人挑战的情感；建立道德的和其他的价值；发现自己在宇宙中的有意义的地位。

图 11

动机（物质性）与社会性动机（精神性）两大类。而社会性动机又可分成物质生产活动、科学活动、文化艺术活动几个小系统。美国心理学家克雷奇等则把人类动机划分为生存和安全（缺乏性动机）、满足与兴趣（丰富性动机）两大类。①（见图11）

在实现动机的动力过程中，我们既要看到主体心理与机体上的趋向，即内驱力的作用，又要看到外在环境的刺激与目标实现的结果等诱因。比如，当一个小学生出于对飞碟的好奇时，就产生阅读科普杂志的动机与行动。这种情况起初是产生于内在心理的需求，但获得知识的快乐，以及他的父母对这种求知欲的肯定和赞赏，使得他这种要求更强烈，行动更积极。因此，动机的强化是这样一种内外合力的结果。外部力量既可以强化这种内在的需要，亦可抑制这种需要。在研究动机问题上，若只强调一种力，而忽视另一种力，这是片面的。

二、音乐创作动机产生的基础

如前所述，动机产生的基础是需要，音乐动机产生的基础亦是基于人的需要。

1．这是人的创造天性在音乐实践活动中的具体实现。法国文学大师罗曼·罗兰指出："生命的第一个行动是创造的行为。"②马斯洛也认为："创造性是每一个人生下来就有的继承特质。"③创造能力是人的特殊能力，创造欲望与行为也是人所具有的特性，创造的力量体现了人的本质力量。

---

① 克雷奇等《心理学纲要》，文化教育出版社1981年版第379页。

② 转引自余秋雨《艺术创造工程》，上海文艺出版社1987年版第23页。

③ 马斯洛等《人的潜能和价值》，华夏出版社1987年版第243页。

创造潜能的发挥，不仅是人类的活动，而且是人的最高层次的需要，是获得自我实现的最高目标。只有在创造中，人的能力才得以自由地发挥，对象才成为他“自身的对象化”，才成为人的本质力量的确证。自我价值在创造中获得肯定，潜能在创造中外化为成果。

音乐的创造是一种审美的创造，在这种创造中，既可以使人的创造能力得到充分发挥，创造天性得到满足，又可以使人对美的追求体现在自己的创造中，满足审美的需要，因此，这是人的两种本性的交叉作用，是人的双重追求的融合，多种价值的实现。马克思认为：“富有的人同时就是需要有完整的人的生命表现的人。”① 在音乐创造中，人的丰富的、完满的生命表现得到自由的展现。难怪大音乐家在音乐创造的实践中如痴如醉，奉献毕生，也难怪莫扎特说：“创作是我唯一的快乐”。②

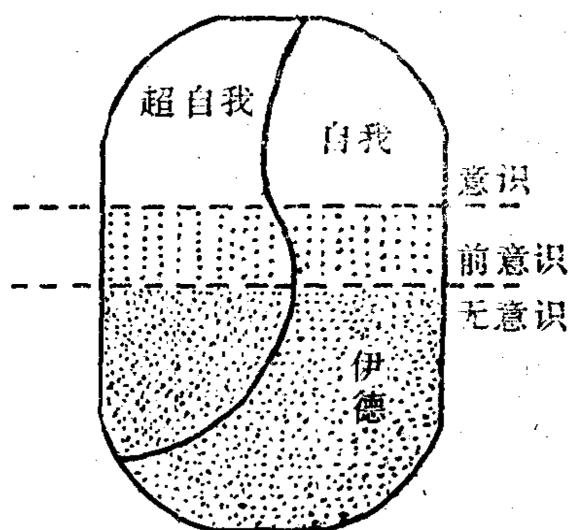
2. 这是人类长久积蓄的情感能量释放的需要。

把艺术创作的需要看成人类情感能量的一种转移与升华，这种观点中外皆有之。我国明朝学者李贽在《焚书·杂说》中谈到：“且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载。”李贽形象地描绘文人为文动机的触发在于胸中郁结之情，心间欲吐之事，长时间积蓄在内无法抒发，一旦找到了合适的载体集中抒发，情感便可获得释放与升华。奥地利精神分析派心理学创始人弗洛依德还把这种情况与人格的动力结构联系起来，进一步分析了本能的能量转移与文艺创作欲望

① 马克思《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社1985年版第86页。

② 初旭编著《外国音乐家漫话》，上海文艺出版社1984年版第33页。

的内在联系。弗洛依德认为，人格是由本我、自我和超我三个层次构成的；Ann Neel 把他的这种构想用图表示如下（见图12）：①



弗洛依德在其晚年著作《精神分析纲要》一书中，对人格这三部分的内涵进行了更深入明晰的分析，他指出："我们把这些精神区域精神媒介中最原始的本能称作'本我'（id）。它含有一切遗传的东西，一切与生俱来的东西，一切人体结构中内在的东西……，'自我'能在自身的支配下发挥能动作用。对于外部事物，它是通过以下方式履行这一使命的——对刺激产生意识，贮存有关刺激的经验（在记忆中）。防止过于强烈的刺激（通过逃避），处理适度的刺激（通过适应），最后学会使外部世界产生一些有利于自己的变化。（通过能动性），对于内部事物，它与'本我'发生关系，通过以下方式履行这一使命——控制本能的需要，决定这些要求是否应该得到满足，把这种满足延缓到外部

① 见杨清《现代西方心理学主要派别》，辽宁人民出版社1980年版第359页。

世界中有利时间和场合，或者完全抑制其激奋……。在漫长的童年时期，正在逐渐成长的人依赖自己的父母生活。这段时期在他的‘自我’中留下一种‘沉淀物’，形成一个特殊的媒介，父母的影响便通过这一媒介而得到延伸。我们称之为‘超我’……‘超我’不仅包括亲生父母的个性，而且还包括通过父母流传下来的家庭的、种族的、民族的传统以及父母所代表的直接的社会环境的种种要求”，“‘本我’代表遗传的影响，‘超我’本质上代表从其他人身上继承的影响——而‘自我’则主要是由个人自己的经验所决定的”。弗洛依德认为，当本我的能量与内在的激情受到自我的控制与超我的压抑时，就要进行转移，以寻找能量可以发泄的替代对象，如人体的吮吸欲望，在摄食中无法充分得到满足，就会用吸烟、喝水、说话、唱歌等其它方式加以表现。假若，替代的对象是与人类文化传统密切相关的高尚目标，如智力、人道主义、文化艺术，那么这种能量的移位就是升华。弗洛依德认为，达·芬奇的妇女肖像创作就是其恋母情感的升华。

压抑在心中的精神能量，无法通过相应的客体抒发，而通过文艺创作使之获得集中的表现，并由此铸造出扣人心弦的杰作的情况，在文学史与音乐史上不乏其例。贝多芬在致旭班齐赫的信中就说到：“为何我写作？我心中所蕴蓄的必得流露出来，所以我才写作”。①众所周知的《少年维特的烦恼》就是歌德蕴积心中的爱情激流升华的结晶。1772年5月，歌德在威茨拉尔的乡村舞会上，与少女夏绿蒂·布甫相识，从此她的美丽倩影便占据了歌德的心，但此时，夏绿蒂已成为歌德的朋友克斯特纳尔的未婚妻。为此，歌德十分痛苦，甚至绝望而萌生弃世的念头。当他终于克制住自己，回到法兰克福后，又得悉他相

---

① 何乾三选编《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版111页。

识的一个青年耶鲁撒冷因恋慕同事之妻无法自拔走上绝路的噩耗，使歌德大为震动。1774年初，歌德又与一位富商年轻的妻子过从甚密，遭到富商的强烈不满，从而发生激烈冲突。新的刺激、旧的伤痕，使歌德下决心写出两年来的爱情生活中的各种体验与感受，产生了风靡世界的名著《少年维特的烦恼》。再如，勃拉姆斯希望保持独身主义的气质，要把心中燃起的爱恋之情驱散，所以每当他快要爱上某一个女子时，他就会把这种感情在音乐上集中抒发，写出不朽的杰作，他把这称之为感情向歌曲的转化，实际上这就是他的爱情在音乐中获得升华，从而恢复心理的平衡。

此外，从奥地利心理学家阿德勒提倡的补偿说的角度，我们也可以看到人类精神能量需要寻找替代的对象加以转移时，产生艺术创造需要的情况。所谓补偿作用，原指人的某方面的缺陷，由其它获得充分发展的能力来予以弥补。如盲人以敏锐的听觉、触模觉、运动觉来代替视觉识别方向与物体的能力。阿德勒把这种补偿作用作为人类发展的基本特点加以系统研究，指出补偿作用是人类超越自身的自卑感，追求更高的目标的基本动力。阿德勒认为："从自然角度来看，人是处于劣势的生物，这种自卑感和不安全感伴随着人的意识，成为永久性刺激迫使人寻求新的方法和精良的技术，以使自己适应自然，减少以至消除人类的劣势"。①从补偿说角度去分析音乐创作的需要，我们可以发现，一些音乐家在现实生活中无法获取的体验，或无法实现的愿望，可以在自己创造的音乐世界中得以实现，因而促使他们寻求与之相应的题材、体裁、歌词、剧本进行创造，使自己的精神获得补偿。瓦格纳谈及他的歌剧《特里斯坦和伊索德》的创作时说："在我的一生中，从未尝过恋爱的幸福，为此，我才要竖起一座对它本身所生之美梦的纪念碑，于是在我的头脑里，产生了特里斯坦和伊索

① 马斯洛等《人的潜能和价值》，华夏出版社1987年版第46页。

德的观念。”①

3．这是主体对外在世界刺激的反应

中国古代的文论、乐论、画论经常提及艺术创作的需要产生于主体对客体刺激的反馈，产生于心物之间的感应。

南北朝的刘勰在《文心雕龙·物色篇》中指出：“是以诗人感物，联类不穷，流连万象之际，沉吟视听之区。”《乐记》也认为：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也”。清代的石涛在《画语录》中指出：“山川与予神遇而迹化”。这都是从心物交会、主体与客体遇合的角度来论及艺术创作动机的激发、创作欲望产生的契机。

外在世界的信息刺激了主体，引起主体的反应，从而产生创作的需求这种情况，在音乐史上也是不乏其例的。柏辽兹就谈到过自己热爱的巴黎对创作欲望的激发：“巴黎！快活、斑斓、娇艳而又无情的巴黎啊！我总是那样地爱你，总是时刻准备着为你而献身。我日日夜夜地徘徊在你的街头，不管是细雨绵绵，瑞雪纷飞，还是夏日的酷暑天。我熟悉你那些贫民窟，那些大宫殿，每一个角落都能触发我的浪漫曲的思绪，整个巴黎都启发我创作雄伟作品的无数乐思。”②再如，中国青年作曲家阎惠昌于1981年到海南岛等地体验生活时，祖国的壮丽山河，急泻的瀑布，清莹的小溪，宁静的湖泊，壮阔的大海都令他赞叹不已，使他产生了创作《水之声》的强烈欲望。

三、音乐创作动机的形成

音乐创作动机产生需要有上述几种情况，动机的形成则要有相应的条件与不同的动力结构。

---

① 卡尔文·斯·霍尔等《弗洛依德心理学与西方文学》，湖南文艺出版社1986年版第185—186页。

② 《柏辽兹话当年》，《音乐爱好者》1985年第2期第24—25页。

1．动机的形成是具有创作条件的主体与适应创作目的之客体的遇合。

有了创作的需要或欲望，能否使之转化成为具体的创作动机，这需要两个条件。一是具有完成这种创作的各种条件，这包括：创作激情的内驱力，把心中积蓄的精神力量、情感动态转化为符合美的法则的音响运动形态的能力，善于选择运载能量的合适的载体的能力，保证创作活动得以实现的经济条件、物质条件，时间与适于创作的环境等等。只有创作欲望而没有把内在情感转化成音乐的能力，创作只是一种空想，无法形成具体作品的写作动机。有欲望，有能力，没有相应的物质条件，没有时间去实现，这种欲望也只能受到压抑；主体所处的环境不允许他进行这种创作，想法也只能付诸东流。二是具有创作条件的主体还要与相应的客体相遇合，即寻找到可以释放精神能量的合适的载体，如创作的题材、体裁、歌词、剧本构思等。中国作曲家施光南在粉碎“四人帮”之后，非常想写一首抒发人民在斗争胜利后复杂心情的歌曲，当他看到韩伟写的含蓄、深沉、体验丰富的歌词后便情不自禁地产生了创作《祝酒歌》的动机。再如，李姆斯基-柯萨柯夫早就有对古俄罗斯时代的风格与异教泛神论的热诚，当他第二次阅读奥斯特洛夫斯基的剧本《雪女郎》时，剧本动人的神仙故事及诗意的美，把他的这种热诚点燃起来，使他产生一种强烈的写作愿望，要以这个题材写一部歌剧。

2．动机触发的契机不同，形成的能量结构也不同。

音乐创作动机触发的契机不同，由此而产生的能量动态的形式也就不尽相同。首先，心物感应产生的创作欲望是一种由外向内的激发力，在内外交融中主体与客体的能量进行双向的交流，主体的心态与客体的信息流协调一致，在这种顺势的情况下，主体愿意敞开心灵去接纳客体，彼此沟通，并在主体与客体的不断交流中使创作动机的内驱力得到强化。其次，内在积蓄的能量的转移

与升华所产生的创作动机，是一种由内向外的冲击力与爆发力，主体的心态与追求目标处于一种逆势状态，因而积累已久的能量在合适的载体中喷发，就如火山爆发、如狂涛拍岸，非常集中、强烈，这种精神力量经过美的形式的熔铸又会具有更深化、强化的威力。再者，由创作价值的自我实现与创作能力的自我肯定所激发的创作动力，这是一种以主体创作意识为中心，向创造能量的载体不断扩散的辐射力，这种以人类的特质积淀的力量，以追求最高层次的价值为内驱力的能量，具有自然的始发力与深厚的继发力。

第二节 灵　感

在音乐创作中存在着灵感吗？威尔弟说："我相信灵感"。① 柴可夫斯基说："我对于灵感的追求总不会落空……我和她已经难分难离了"。② 如今，人们对于灵感这种特殊的心理动力状态的存在，已是无可置疑了。值得探讨的却是灵感是如何产生的，灵感究竟有什么特点。

一、灵感的触发

灵感的触发有着内外的契机与因素，而灵感的形成则与创造者长期的情感积累，生活经验，音乐素材的贮存以及技巧的训练有关。灵感作为人的情感经验与感受的一种特殊的表现形式，尽管它的产生带有突发性，但是可以从内在的与外在的触发因素来加以分析。

① 引自何乾三选编《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版第159页。

② C·波汶等编《我的音乐生活——柴科夫斯基与梅克夫人通讯集》，人民音乐出版社1982年版第148页。

1．外在信息引发主体大脑结构的自组织有序运动。

据音乐家传记的记载，我们可以发现，在音乐创作中，不少灵感的产生都与外在信息的刺激有关。

（清）庄臻凤说过："予臆制新曲，或偶得名人佳句，或因鸟语风声，感怀入耳，得心应手。"①

（清）祝凤喈也说："是以听风听水，可作霓裳；鸡唱莺啼都成曲调……"②

罗曼·罗兰谈到亨德尔的创作灵感时说："亨德尔不是一个静观、沉思的艺术家，他注视、倾听和观察周围的一切。视觉是他灵感的一个来源……由于双目失明的缘故，他的听觉就失去了推陈出新的主要泉源……"③

在舒伯特的传记中，我们也可以看到这样的介绍：一天午后，舒伯特在自己的房间里，随手拿起歌德的叙事诗《魔王》，他翻阅了片刻便在脑海里产生奔涌不绝的乐思……一小时后，传世之作歌曲《魔王》便诞生了。

外在信息的激发可以是客体情境、氛围的感染，可以是人生哲理的启迪，可以是其它艺术形象的启示，可以是自然音响或他人音乐作品的触发。总之，与音乐创作有关的一切外在信息只是一种触发物，它之所以能够召唤灵感的降临，还要与主体大脑结构的有序运动相协调。人的大脑皮层的神经元及突触所组成的网络结构，在一定的信息的激发下，会通过自组织的功能使相关的细胞从无序走向有序，从分散的能量聚集成某种完形从而呈现出一种顿悟的质变。马勒在谈到自己创作《第二交响曲》最后一个乐章所获得的顿悟时说："长时间以来，我盘算着把合唱用在最后乐章，但只怕被人说我这是对贝多芬的表面模仿，所以我一次又

① 吴毓清编《音乐形象思维问题参考资料》第12页。

② 同上13页。

③ 同上36页。

一次地裹足不前。就在这时，布罗去世了，我出席了他的追悼会。我坐在那里悼念他去世的心情正好是这部我在深思熟虑的作品所要表达的精神。不久，合唱队从风琴楼厢中唱出克洛普斯托克的圣咏曲《复活》！我好象受到闪电的一击，顿时，我心中的一切显得清晰、明确！”①所以，由外在信息引发的灵感首先是一种外在刺激导致主体大脑结构与心理图式的同化与顺应的自组织现象。其次，外在刺激可以触发主体的无意回忆，可以调动过去贮存的有关的丰富表象与情绪体验，可以通过信息传入的电脉冲激活相联系的记忆单元，进行自动的联结、组合，产生新的结构形式。

那么，在什么情况下，才有利于产生这种自组织的有序运动与贮存信息的自动组合呢？

我们认为，首先是创造者要有强烈的创造欲望，要有不可抑制的内驱力。处于这种最佳心理状态的人，就会对外在信息有一种高度的敏感性。正如著名学者余秋雨说的：“哪怕是轻微信息的触动也会才思泉涌，灵感突现，浮想联翩，驰骋纵横。”②比如，郑律成在创作《延安颂》一曲时，之所以能够使“满腔热血化作音乐”，乐思象清泉一般奔涌而出，就是因为他梦寐以求希望创作一首延安的颂歌，这种强烈的创造欲望，使他触景生情后，一拿到合适的歌词便能一触即发地产生灵感。

其次，作曲家的精神状态要松紧适度，张弛协调。灵感，有时不一定出现在紧张的寻觅阶段，却出现在长期兴奋与高度紧张之后的松弛阶段，这正是大脑皮层的兴奋过程与抑制过程相互诱导的规律在起作用。我们知道，兴奋和抑制是大脑神经活动的两

---

① 萨姆·摩根斯坦编《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第171—172页。

② 余秋雨《艺术创造工程》，上海文艺出版社1987年版第33页。

个基本过程，当大脑皮层上一定部位发生兴奋时，就会产生负诱导，即同时在它的周围部位引起抑制。这种抑制作用限制了兴奋过程的扩散，亦会抑制了思路外围的部位的激活。当这种紧张思索的兴奋中心区域在休息时受到抑制后，相反的正诱导就可以使原来兴奋部位的周围部份的神经元处于兴奋状态，形成优势兴奋中心，从而调动了循轨思维外围的潜在能量积累，形成新的联系与突破。

2．主体积蓄能量的外化与内觉的转化

灵感的产生，有时并不直接来自外在信息的刺激，而呈现为主体积蓄能量的外化，主体内蕴的情感、精神、意趣的音乐化呈现。

李姆斯基-柯萨柯夫在《我的音乐生活》中谈到："记得有一天，我正闷坐在哥哥的公寓里，收到他一张通知启程日期的便条。我回想，当时即将在眼前展开的那幅到俄国悽怆的内地去旅行的画面，如何立刻激起了我对俄罗斯民间生活的不可名状的爱好——为了它的以往，更为了《泼斯考甫姑娘》的写作。就在这种感情的激动下，我立刻坐在琴边，即兴弹出了泼斯考甫地方的人民对沙皇伊凡唱的《欢迎合唱曲》的主题……"①

肖邦在写给朋友蒂图斯·沃伊切霍夫斯基的信中也谈及"对她的想念使我产生了《协奏曲》的慢板的乐思，她使我今晨获得灵感去创作寄给你的那首圆舞曲。"②

柴可夫斯基在给梅克夫人的信中把他写的作品分成两大类，一类是"主动地由于忽然的意趣与内在的迫切需要而写的曲

① 李姆斯基-柯萨柯夫《我的音乐生活》，音乐出版社1953年版第104页。

② 《肖邦书信选》，人民音乐出版社1986年版第38页。

子”。这类作品是“因内心灵感的冲动而写成的”。①

仅此几例，足见作曲家内心活跃的想象，郁结的情感，深蕴的激情，内在的意趣、需求等精神能量，一旦寻找到合适的乐思作为载体便会以灵感的动力形态涌现。这种能量要外化为灵感，必须具备两个条件。一是这种能量的迸发较为集中强烈，形成一种爆发力，二是这种动力恰好寻找到一种结构对应的乐音形态，两者一拍即合，溶为一体。

内觉的转化与音乐灵感的产生也有一定的联系。内觉是一种无定形认识，非表现性的认识。德国符兹堡学派最先谈到这种心理过程。美国著名心理学家阿瑞提在《创造的秘密》一书中系统地分析了内觉的特点、内觉与创造的联系。他认为，内觉是对过去的事物与运动所产生的经验、知觉、记忆和意象的一种原始的组织。内觉这种非语言的认识无法传达出来与他人交流分享，它是一种模糊的、不稳定的、朦胧的感受与体验，是对客体氛围的一种整体的体验。内觉也可以转变成符号、动作、确定的情感、形象等让别人来领悟。

阿瑞提特别指出内觉与创造的关系，在新观念、新形式的孕育阶段就存在着大量的内觉活动。它与审美创造体验的联系更密切，艺术欣赏中的那种“只能意会不可言传”的体会就是一种内觉。他认为离内觉认识阶段最近的创造力形式就是音乐和抽象的视觉艺术。当创造者的内心出现某种模糊不清的意念，飘忽不定的活动形态，又一旦获得了可以确切表达这种体验的形式，或者通过内在的有序运动形成了运动形式时，内觉就转化为以艺术形式呈现的灵感。

我们认为，内觉与潜意识有一定的联系，内觉有时就是一种潜意识状态，但内觉又不完全等同于潜意识。内觉的体验多为对于

① C·波汶等编《我的音乐生活——柴科夫斯基与梅克夫人通讯集》，人民音乐出版社1982年版第146—147页。

一种氛围、意象、情境的复杂的整体感受。由于它具有模糊性、朦胧性、不确定性，一时又难以寻找到合适的表达方式予以传达，于是成为一种飘忽不定的心理动态在内心徘徊，寻找到出路就转化为表现性的认识与体验，找不到就会继续动荡，甚至潜入更深的心理结构。这种内觉的动态模式，与音乐的非言语性的、不太确定的、内涵及模糊性的动态结构，有一定的联系，因此，它向音乐转化的可能性较大，而且这种转化还可以不通过言语的中介，直接形成。例如，门德尔松在游历爱丁堡时，对玛丽·斯图亚特女王宫殿礼拜堂遗址荒寂景象的感受，所产生的苏格兰交响乐的开端；肖邦在深夜参观圣·斯切潘教堂，在昏暗寂静的氛围中内心浮现的凄凉和声，都是属于内觉直接呈现乐思的情况。

无论是精神能量外化为灵感，还是内觉转化为乐思，都是通过大脑皮层的自我调节，使能量与内觉组织成相应的有序的结构的结果。这一切能否转化，转化速度如何，就与主体各方面的积累在大脑皮层形成的暂时联系网络有关，与主体神经活动兴奋、抑制过程的强度、平衡性、灵活性有关。

3．潜意识的显化

捷尼索夫曾谈到："一个不确定的乐思盘据在作曲家的脑际，他本人也不是总能意识到的，只有经过一段时间，有时在延续数年之后，这乐思才粗具轮廓并显示于内省"。① 这就是潜意识的显化。

在心理学上，潜意识亦就是无意识或下意识，都是指在意识阈限以下的心理活动，近代心理学家赫尔巴特提出了"意识阈"的概念，以此来区别与划分意识与无意识的活动。他以为，意识不是全部心理生活，在意识阈限以下，称为无意识活动。"一个观念若要由一个完全被抑制的状态进入一个现实观念的状态，便

① 捷尼索夫《论作曲过程》，《中国音乐》1984年第3期85页。

须跨过一道界线，这些界线便为意识阈。”①

以弗洛依德为代表的精神分析学派，把无意识的活动作为主要的研究对象，并把无意识与人的原始冲动、本能及欲望相联系。他认为，人的本能需要受到意识的压抑被排斥到意识阈下，但并未消失，仍在积极活动，寻求发泄。这种本能冲动暗中支配意识，成为人的心理活动的强大力量。他的学说扩大了心理学探索的范围，由外向内进入人类深层的心理结构的研究，这是值得肯定的。但其中非理性主义的倾向，泛性论的主张，以及对无意识作用不适当的夸大，都是我们不能赞同的。

苏联心理学家罗坚别尔格提出了与弗洛依德大相径庭的潜意识理论，他认为潜意识是人类大脑高度发达的产物，越是智力充分发展的人，潜意识就越丰富。这种潜意识过于复杂、发散，难以纳入常规的思维结构，难以用言语方式表达，因而难以进入清晰的意识状态。这种潜意识提供了直觉与创造的基础。

我国的心理学家对无意识的问题也进行了有价值的探讨，车文博教授认为：无意识是主体对客体所未被意识到的心理活动的总和，如无意感知、无意识记、无意再认、无意表象、想象、非口语思维、无意注意、体验等。它是主体对客体一种不知不觉的认识功能与体验功能。无意识的生理机制是“未被意识的定势、条件反射和高级神经活动，是大脑皮层较弱的兴奋部位、没有同第二信号系统的语词明显联系起来的活动……主要是右半球非言语思维的产物”。②

根据中外心理学家不同角度的研究，我们可以看到，无意识是人们意识阈限下的一切心理活动，它既包括被压抑的人类本能需求，也包括未被意识觉察的无意感知、记忆、想象 体验等心

① 引自车文博《意识与无意识》，辽宁人民出版社1987年版第5页。

② 车文博《意识与无意识》，辽宁人民出版社1987年版第49页。

理因素。这种心理动态亦是人类大脑的产物，是人类心理活动的重要部分。它有不同于意识系统的构建规律与有序的运动。当代心理学不仅在理论上对无意识进行了系统的研究，而且通过科学实验，如测定大脑对于阈下各种不同的潜意识信息的电反应（诱发电位），证实无意识活动的客观存在。

无意识与意识作为矛盾统一体的对立面构成人的全部心理活动，矛盾对立的双方具有相辅相成、彼此转化的特点。“无意识是意识产生的基础和转化的对象。而意识又是无意识发展的结果和最高调节者”。①

那么，无意识究竟与人类的创造活动有什么联系，潜意识又如何能呈现为显意识触发音乐创造的灵感呢？

康德认为：无意识心理活动不仅是实际存在的，而且是能动的，富有创造性的。无意识是人的精神世界的“半个世界”，是思想的助产士。据此，我们可以看到，第一、无意识贮存着大量丰富的信息，有“半个世界”的实力。这些信息一方面是通过无意注意、无意感知与记忆积淀而成，一方面是本来处于意识阈上的信息被排斥到无意识领域中。这些丰富的信息是创造活动取之不竭的源泉。第二、无意识中的表象运动，联想、想象活动，在意识和理性的约束之外，具有更自由、更丰富的形态，情感的支配力更强烈、突出。因此，更有能动性与创造性，更有可能以独特形态在意识中显现。第三、无意识领域的心理活动并不是杂乱无章的混乱状态，它亦是有序的自组织活动与有规律的运动。由此可见，无意识领域作为人类心理活动重要的、有特色的一部份，作为人类心理最原始、最基本的因素，它深藏于人的心理内层，高度活动并具有无穷的生命力，为人类精神活动提供了取之不尽、用之不竭的能源，与创造活动有密切的联系。

---

① 车文博《意识与无意识》，辽宁人民出版社1987年版第57页。

下面，我们再看看，潜意识在音乐创作中又是如何越过意识阈显现为灵感的。

首先，这是潜意识与显意识反复交替作用的结果。歌德谈到自己创造中的想象时指出："在这儿意识和无意识就象经线和纬线一样相互交织着"。① 这种交织，一方面表现为作曲家部份有意识积累的视觉表象与听觉表象进入阈限下成为潜意识的储存信息，一旦符合某种合适的组织形式与表现结构的要求，便提供给意识选择、控制，进一步纳入其结构中。如大作曲家亨德尔写了一些旋律之后，并不立刻应用而让它们在自己脑海里保存若干时间，渗入到潜意识中，一直等到最适于应用的时候，才灵机一动，把它们开放出来。这些旋律其实是在寻找适当的时机与合适的载体，然后如水到渠成般展开。另一方面是作曲家通过无意识积累、储存的大量信息，在深层心理中，遇到意识寻求的观念与它和谐时，又会被吸引进入阈限之中。

其次，这是潜能转化为显能，即贮存在潜意识领域中的联想、想象、情感体验的动态形式被外在的刺激信息激活产生与创作表现相对应的活动，或被外在刺激接通连接的环节形成与创作形式相应的结构，与意识领域的活动形成共振，从而进入意识阈限，由潜能转化为显能。

再次，是有意识的追求、探索由潜意识中的审美直觉来鉴别，当表现形式的追求与这种感觉完全吻合时，就涌现了符合美感的乐思。在这种寻找的过程中取舍并不是通过有意识的判断而是全凭直觉的感受。正如苏联作曲家捷尼索夫谈到的："想象力不断向我们提供新的组合，而我们（常常下意识地）把它们加以

① 引自滕守尧《审美心理描述》，中国社会科学出版社1985年版第396页。

比较，并在心里加以分类。有用的组合就变成了草稿，无用的，稍加思索之后就抛弃了。”① 著名作曲家莫扎特在乐思泉涌时的选择大多就是这种情况。他说：“当我感觉良好，心情愉快时，或是饱餐后漫步时，或是夜里不能入睡时，乐思就异常灵巧，成群地向我走来……我喜爱的那些，就保留在记忆中。”②

4．梦中出现的灵感

在梦中出现音乐灵感，甚至写出完整的乐曲，这并非奇迹，而是不少作曲家亲身经历的体验。柏辽兹就谈到：“有一天夜里，我在梦中仿佛听到了一首交响曲，第二天早晨醒来后，差不多整个第一乐章我都记得，是$\frac{2}{4}$拍子、a小调，它的第一主题我记得很清楚，我走到桌子前面，想把它写下来……第二天夜里，交响曲仍然固执地在我脑子里盘旋。我清清楚楚地听见A大调的快板乐章……我在浑身激动紧张之中醒了过来。我唱了唱那个主题，它的性格和它的形式都非常使我喜欢。”③瓦格纳在《自传》中也谈到他的歌剧《莱茵的黄金》的序曲就是在乘船过海的梦中，听到了急流澎湃的声音构成的旋律，醒后加工而成。海顿、莫扎特、斯特拉文斯基等都有类似的经历。在梦中获得创造灵感的不只是音乐家，其它艺术家与科学家都有在梦中创造的成果。

在睡眠状态中为什么能获得创作的灵感？为什么有的灵感在白天千召万呼不出来，在梦中却飘然降临呢？

现代心理学家对梦与创造的关系作了大量的研究，弗洛依德在《释梦》一书中系统地分析了梦的价值、意义、作用。他认为，梦“是一种具有充分价值的精神现象，而且确实是一种愿望

---

① 捷尼索夫《谈作曲过程》，《中国音乐》1984年第3期88页。

② 同上87页。

③ 初旭编著《外国音乐家漫话》，上海文艺出版社1984年版第79—82页。

的满足；它在清醒时我们可以理解的精神动作的长链中占有它的位置，它是通过一种高度错综复杂的理智活动而被建造起来的。”① 他还认为：“梦主要是用形象来思维的……当我们沉睡时，‘不随意的观念’浮现出来……当这些无意的观念浮现时，它们就变成视觉的和听觉的形象。”特别是梦中的想象“由理智的支配和任何缓和的控制中解放出来，一跃而占有无限权威的地位……它出现在梦中不仅具有复制的能力，而且具有创新的能力。”②阿德勒则认为：“梦并不是和清醒时的生活互相对立的，它必然和生活的其他动作和表现符合一致。”③心理学家乌尔曼也认为梦具有创造性，梦能构思新的事物，把分散的事实组成一种完整的形式，能使做梦者联想到事物的实质。

由此可见，梦的活动首先是白天有意识的思维在无意识领域的继续，是过去的经验在无意识领域的激活，它与人的意识活动以及过去的积淀有着密切的联系，甚至这一切造成的心理定势会规定着梦产生的一定范围与形式。其次，梦的活动是以人的内心的各种感觉表象作为运动因子的，尽管这些表象的结合及变化有些是十分荒谬的，但有些是有序的，有规律性的。再次，做梦是脑正常的功能的表现，梦的产生是在人的快波睡眠阶段，这一阶段人的大脑在储存知觉、认识信息、记忆联想等方面兴奋性强。加之，梦的活动是在大脑皮层抑制状态中，少数细胞兴奋状态下进行的，这些细胞白天处于抑制状态，但当它们在梦的活动中处于兴奋时，其所产生的暂时联系便有可能突破白天的思维模式。同时，梦的活动摆脱了意识强有力的控制与思想范畴的障碍而变

① 弗洛依德《精神分析纲要》，安徽文艺出版社1987年版第27页。

② 转引自《文艺心理学资料》，福建师大中文系资料室编印第12—13页。

③ 阿德勒《自卑与超越》，作家出版社1986年版第87页。

得更灵活，善于变化，对于柔情的细微差别和热烈的感情有极为敏锐的感应；想象的状态更新奇、创造的形象更独特。因此，当梦中出现的听觉形象以有序、独特的运动形态出现，又符合作曲家的创作需求时，它就会成为音乐创作的灵感或激发作曲家更多乐思的涌现。

二、灵感的特征

1．“得之在俄顷，积之在平日”①

俄国大作曲家柴可夫斯基曾谈到：“甚至是最伟大的音乐天才，有时也会被缺乏灵感所苦的。它是一个客人，不是一请就请到的。在这当中，就必须工作，一个诚实的艺术家决不能交叉着手坐在那里，说，他还没有兴致……必须抓得紧，有信心，那么灵感一定会来的。”②灵感产生的突发性往往令人感到它的降临是神秘莫测的，其实，这显然不是什么神灵附体，也不是主体的意外收获，而是创造的内驱力与思维习惯形成的某种定势在一定条件下形成的突变，是调动作曲家长期积累与定向探索结合形成从量变至质变的新的构造的结果。

为什么说心理定势与长期积累是灵感突发性的基础呢？

最早提出定势这一心理学概念的是德国心理学家缪勒和舒曼。后来，苏联心理学家乌兹纳捷把它发展成系统的理论。乌兹纳捷认为，定势就是主体状态的模式，是主体对一定型式的体验的准备性、倾向性。这种模式对后继的心理活动的趋势有一定的制约性。当创造者处于一定的心理定势的情况下，对外在有关信息的刺激与主体意识或潜意识相互作用就会特别敏感，想象与联想活动也会十分活跃，内在积淀就象有一定热度的干柴一样，一触即

① 袁守定《谈文》、《占毕丛谈》第5卷第2—3页。

② C·波汶等编《我的音乐生活——柴科夫斯基与梅克夫人通讯集》，人民音乐出版社1982年版第127页。

发，很容易迸发出耀眼的火光。如前述李姆斯基－柯萨柯夫的例子，就与他以前一直在酝酿这部作品形成的心理定势有关。

如果说心理定势是吸引刺激的磁力场，是形成灵感触发的诱发趋势，是造成燃料易燃的温度与干度，那么长期积累则是燃起灵感之火的燃料库。作曲家的积累包括他们丰富的生活体验形成的感觉表象、情感体验与记忆、自然音响与人类言语表情音调、各种音乐作品的音调、创作技巧与音乐传统的影响，也包括过去创作实践的经验以及构想的乐思。当然，还有人类历史的积淀。迈耶尔在《音乐美学若干问题》一书中说到："表面上看来好像是源于天授的作曲家们，都曾经集中地创造性地完成这种准备工作，包括他们所受的训练、接受传统（研究前辈们的作品）、最后是自己以前作品中对艺术问题的探讨。"①作曲家李焕之在谈到自己创作《英雄海岛》交响曲时说到，大海主题的乐思的涌现，与他对大海的感受、他所积累的闽南民歌以及他平时对音程结构的体会有关。以才思敏捷著称的奥地利大作曲家莫扎特之所以创作灵感滔滔不绝，除了自身天才的素质外，也是他刻苦积累的结果。他对哈兹说过，没有一个音乐家的作品，他不是彻底研究过，并且经常浏览的。他还说，"没有人对于作曲的研究下过我这样的功夫"。

2．"来不可遏，去不可止"②

贝多芬谈到："您问我的乐思是从哪里来的吗？这我不能确切地告诉您；它们不请自来，象似间接地，又象直接地出现。我在大自然的怀抱里、在林中漫步时、在夜的寂静中捕捉它们……"③柴可夫斯基也提到："音乐创作的种子，往往忽然间发出

① 迈耶尔《音乐美学若干问题》，人民音乐出版社1984年版42页。

② 陆机《文赋》，《陆平原集》卷之一第5—6页。

③ 捷尼索夫《论作曲的过程》，《中国音乐》1984年第3期85页。

芽来，并且往往是突如其来的。”①

对于灵感产生的突发性，中外文学艺术家也有不少的论述：

戴复古说：“诗本无形在窈冥，网罗天地运吟情。有时忽得惊人句，费尽心机做不成。”②英国诗人雪莱也谈及：“我们往往感到思想和感情不可捉摸地袭来，有时与地或人有关，有时只与我们自己的心情有关……”③

灵感的这种突发性，表现在创造者无法意料它的降临，无法解释它的出现，也无法估计它的进程，具有一定的偶然性与非自觉性。为什么灵感产生会有这种“来不可遏，去不可止”的特点呢？结合灵感触发的机制来看，无论是外界信息刺激引起的主体自组织有序运动，还是主体内聚能量的外化，或潜意识的显化，构成这种突变诸因素的协调作用的产生瞬间是主体意识无法预料，也是无法控制的。这种不能预料与控制一方面是由于突变的来势强烈、迅速，人们的意识无法把握，一方面在意识与潜意识相互作用的情况下，潜意识的因素无法在意识水平上反思。因此，主体对于灵感的出现具有不可预测性与不可遏制性。

3．“独抒性灵，不拘格套”④

钱学森讲过：“灵感是形象思维扩大到潜意识……如果逻辑思维是线性的，形象思维是二维的，那么灵感思维好象是三维的。”⑤灵感思维的活动领域既涉及意识又涉及前意识与无意识，既在心理结构的表层，又在心理结构的深层，激活的大脑细胞群与神经元区域较广，联系人的心理结构的层面较多，因而就

① C·波汶等编《我的音乐生活——柴科夫斯基与梅克夫人通讯集》，人民音乐出版社1982年版第116页。

② 戴复古《论诗十绝》，《石屏诗集》卷七第18页。

③ 雪莱《为诗辩护》，《古典文艺理论译丛》第一册第106页。

④ 袁宏道《袁中郎全集》。

⑤ 钱学森《开展思维科学的研究》，《关于思维科学》，上海人民出版社1986年版141页。

有可能突破循轨思维的发展轨迹，呈现出一定的独创性。加之，在灵感触发的主客体联结瞬间，客体信息刺激多种多样，主体心理结构亦千姿百态，联结方式亦千变万化，甚至大脑皮层神经元突触的相互连接也因人因时因物而异。因而，无一相同的外在刺激、无一相同的主体结构、无一重复的联结方式所产生的灵感就具有独一无二的独特性。

文艺理论家余秋雨认为：灵感是主客双方遇合的一种最高形态。它是以自由形态和自然形态出现的主体心灵活动。既然它是主客体遇合的最高的自由形态，它便具有不拘格套、自由纵横、恣意驰骋的特点，无论从它的活动领域、结合形式与呈现状态都是自由的。但是，灵感又是有自身的发展规律的，自由是对必然的超越，灵感一旦跳跃而出，就会沿着一定的轨迹迅速发展，调动着积累，聚合着精神能量，内导着信息组合运动。使创造的思绪，不由自主地被它牵引向前，处于一种非自觉状态。柴可夫斯基谈到：“有时，我满心好奇地看着这一种创造的急流……自动地走进我脑海里划给音乐的那一部位。有时这是对于手边已经在计划的小作品的润饰和旋律的详细发展，有时又会有全新的，从来没有过的音乐思考出现……”① “因内心灵感的冲动而写成的那一类，无需乎什么意志力的。只要你听从内心的声音就够了……你还没有时间跟随这飞快的行程走到结尾时，时间早已不知不觉的溜过去了。”②

4．“神思方运，万涂竞萌”③

当灵感出现时，创造者的想象异常活跃，激情似脱缰的野马在内心奔腾，整个机体处于如醉如痴的迷狂状态。

---

① C·波汶等编《我的音乐生活——柴科夫斯基与梅克夫人通讯集》，人民音乐出版社1982年版第148页—149页。

② 同上第147页。

③ 赵仲邑《文心雕龙译注》，漓江出版社1982年版第248页。

俄国作曲家格林卡说："整夜我处在狂热的状态中，无边的幻想索迴于我的脑际。就在这夜，我拟出并考虑成熟了整个歌剧的终曲。"①

奥地利作曲家沃尔夫说："激动使我的脸颊象熔化的铁似的又红又热，灵感的这种状态，对我来说，是一种令人心醉的苦刑，而并非是纯粹的幸福……"。②

车尔尼雪夫斯基也描述过创造者在灵感袭来时的那种沉迷状态："他完全沉潜到自己的思想的涌泉里去，什么东西都不能把他抑制，什么东西都不能扰乱他。"③

由此可见，在灵感产生的创造时刻，作曲家的注意力高度集中，感知清晰，记忆十分牢固，思考十分活跃，想象、联想极其丰富，情感的能量得到充分释放，主体的各种心理因素综合运动并处于相互协调、相互促进的最佳状态。如亨德尔创作清唱剧《弥赛亚》时，完全浸沉于狂热的灵感中，废寝忘食地挥笔写作。当他写完《哈利路亚》大合唱时，竟激动得热泪纵横，高喊看到了天国与耶稣。这部巨作仅用了24天就写完了。全曲气魄宏伟，一气呵成，无一处有雕琢之感。当作品首演时，英皇乔治二世听至雄伟庄重的《哈利路亚》时，一种崇敬之情油然而生，竟起身肃立聆听，报界评论也称之为"无价之宝"。可见，创造者在灵感涌现的状态下，乐思如泉喷泻，音响运动形态不断地自由呈现，乐句的连接天衣无缝，节奏与和声的进行极有动力，整个作品有一种浑然一体的整体感以及天然而成的自然美。作曲家自己对这样的杰作会认为是神来之笔，惊叹不已；而欣赏者却为之心弦颤动，拍案叫绝。

---

① 格林卡《论音乐与音乐家》，音乐出版社1957年版第20页。

② 转引自吴毓清编《音乐形象思维问题参考资料》第31—32页。

③ 《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，人民文学出版社1965年版第231页。

第三节　作曲者的心理动态——作品产生的中介结构

音乐创造者的心理动态是非常复杂、丰富的，各种心理因素又是交织在一起相互作用、相互影响的。在这一节里，我们仅从构成作曲者心理结构的几种要素入手，分析它们的特征和作用。

一、对客体运动形态、情态、意态的感知与记忆

1．音乐家感知与记忆的方式

生活在气象万千的客观世界中的人类，每时每刻都在接受外界各种信息。这些信息通过感受器与分析器传导至大脑皮层，其中有些是有选择有目的地摄取的，有些则是无意识地感知的。有些刺激引起主体的反应，有些则只是在大脑皮层的有关区域留下痕迹，有些信息还会潜入无意识领域中。无论是以什么方式摄入与贮存的信息都会积淀在人的心理结构中，等待适当时机发挥作用。

那么，音乐家感知客体的方式与一般人有无差异呢？

我们认为，音乐家对外界信息感知的方式，既有一般感知的特点，又有较常人更多的审美角度与专业习惯。换句话说，也就是音乐家的感知是把一般的认识活动的感知与审美的感知、艺术的感知相结合。

这就是说，音乐家的感知既有一般感知的选择性、整体性、理解性等，又具有审美感知的情感色彩、无功利性与个性化特点。在这种审美感知中，音乐家的审美理想与情趣、已具有的丰富的审美经验就会在统觉中起作用。比如印象派作曲家德彪西对大自然的热爱，对万物丰富变幻的情调，对水光云色瞬间变化的兴趣，使他对大自然的动态美有特别敏锐的感受。他写道："我

曾徘徊在充满秋意的景色里，古老森林的魅力使我着了迷。金黄色的树叶纷纷从被折磨的树枝上落下，教堂的晚祷钟声催着田野入睡……”。[1]也正因为如此，罗丹才会说：“美是到处都有的。对于我们的眼睛，不是缺少美，而是缺少发现”。[2]艺术家比一般的人能善于感知美与发现美，正因为他的审美的统觉在起作用。同时，在审美感知中，音乐家对美的事物的主动选择性与完形感受力、组织力也比较强，非特异传导通路的作用更特出。

音乐家在长期的音乐创造实践中形成的“音乐的耳朵”，对于外界一切自然音响，人的言语表情音调的形态、节奏、音色、情调有着特别敏锐的感知能力，并能把这一切信息与大脑皮层以前形成的暂时联系构成一种动态的联系，纳入主体的创造思维的框架与模式之中。音乐家能够欣赏音乐美的耳朵，在感知一切音乐作品时，也有迅速把握作品音乐运动结构、基本情调的能力以及透过表层接触到内部意蕴的穿透力与直觉。这种专业化的特殊感知能力，使作曲家接触大量信息时，从美的角度选择性更强，从音乐创造的角度，感知和目的性更明确。

在作曲家创造积累与创作活动中，情绪记忆与感觉表象记忆是最主要的记忆方式。强烈的情绪记忆可以浓缩、强化其广泛的生活体验，丰富的情绪记忆可以凝聚与之相联系的其它感觉意象。作曲家的情绪记忆与感觉表象记忆较常人更细腻、情调更复杂，更有立体感。从心理学家Julius进行的有关音乐创作与作曲家的情感记忆、体验关系的实验中，我们也可以看到情绪记忆与感觉表象记忆对其深切的影响。Julius选择了三十个优秀的作曲家作为被试者，提供给他们每个人一些诗歌，让他们从中选择一

① 弗兰克·道斯《德彪西的钢琴音乐》，人民音乐出版社1985年版第7页。

② 《罗丹艺术论》，人民美术出版社1978年版第62页。

首配上音乐。实验结果表明，作曲家选择的诗均是能引起他深刻的内心反应与强烈的情绪记忆经验的。一位叫Gencchi的作曲家选了一首题为《年青的母亲》的诗歌，他说这首诗使他感动万分，能联想起丰富的情绪和表象记忆。

2．感知记忆的范围

作曲家在生活的海洋中，感知、记忆的范围是非常广阔的。既包括音响运动的世界，又包括非音响世界的人类心灵动态与一切事物运动的形态。

在音响运动的千姿百态中，作曲家捕捉变幻无穷的大自然奏出的每一个音符，倾听各种生活音调与劳动节奏。捷克作曲家雅拿切克谈到："我这样去追踪我所听到的生活中各种音响的踪迹：在街道上、在沙龙中；我倾听蚊子，当它在夜晚到处乱飞，听蜜蜂，当它在闷热的夏天在积水的水潭寻找饮料。我听钟声的语言和电线的低鸣。"①我国作曲家聂耳也经常感受各种生活音调与劳动节奏的变化。至于人类言语表情音调，更受到不少作曲家的青睐，16世纪的意大利音乐理论家伽里略就认为作曲家应注意倾听各种人物的言语音调："请你们也观察一下，如果是一个贵族和另一个安静的贵族谈话时，演员是用什么方法说话，看他们说话用什么声音（高还是低的音色），用多少长短音、重音，姿势的力量是怎样的，如何表达运动的快慢程度……发牢骚、喊叫、害怕胆怯、欢天喜地的人是如何说话的。"②雅那切克也谈到："我充满热望地倾听：人们的心灵是怎样在说话中表露的——一会儿秘密地耳语，一会儿压抑地、恐惧地、在激情中锋利地——以及他周围所有的音响的和声……"。③

① 转引自廖乃雄《西方现代音乐初探》，《音乐艺术》1980年第1期77页。

② 何乾三选编《西方美学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版第36页。

③ 同上。①

此外，民间音乐与本国、外国音乐家创作的作品也是作曲家感知与记忆的重要对象。挪威作曲家格里格说：“在风格和形式上我是属于德国浪漫主义的舒曼学派的，但同时我又汲尽了祖国民歌的宝藏……”。①匈牙利作曲家巴托克在1905年开始，便背着录音机从一个村庄走到另一个村庄去搜集当地农民唱的各种民歌。聂耳从小就喜欢到茶馆去听滇戏，过节时又去看云南花灯。他还把听过的曲调牢记心中，回到家就能照原样唱出来。我国作曲家安波在延安鲁艺学习时，在陕北民歌的大海洋中不断汲取营养，多听、勤学、多记，几年后，成了有名的“小调大王”。对于本国与世界的专业音乐创作传统的感知、记忆也是十分重要的。巴托克谈到：“约·塞·巴赫的作品——天才地总结了一百年来或者更长时间的音乐。他的音乐的各种元素、他的动机、他的主题，主要都是巴赫的前辈所传下来的形式。”②这种感知与记忆所形成的丰富积累，为进一步从理性上把握其表现方法与技巧奠定了基础。

音响世界以外的广大现实世界，人类内心感受、体验、情感的丰富变化，亦是作曲家感知、记忆所接触的领域。贝多芬曾谈到：“在这里，在大自然产物的环绕之中，我常常一坐几个小时，我的感官饱尝着大自然所孕育和繁殖的儿女们的景色。”③马思聪在《交响音乐创作的技巧》一文中也谈到作品《山林之歌》“是我对山林的生活和自然形象的感受”。穆勤在《音乐心理学》一书中亦谈到大作曲家对人的情感的感知更敏锐、更细

① 何乾三选编《西方哲学家美学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社1983年版第163页。

② 萨姆·摩根斯坦编《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第232页。

③ 何乾三选编《西方哲学家文学家音乐家论音乐》人民音乐出版社1983年版第113页。

致，更能把握情感类别与层次的丰富性。

3．感知、记忆的关键在于把握客体运动的形态、情态、意态

作曲家在感知大量、丰富的信息时，根据音乐创作的乐音运动形态的特征，要把感知与记忆客体的形态、情态、意态结构作为主要矛盾，发挥感知的能动性，抓住对象各部份之间的关系形成的整体结构，完成对感性形态的某种抽象，为创造的积累提供有价值的材料。

所谓把握其形态结构就是要从整体上感知客体运动的方向节奏、强度、变化的线条，能量聚合与释放的过程，每一因素在整体结构张力场中所起的作用。东德音乐学家迈耶尔在《音乐美学若干问题》一书中专门分析了音乐的形态结构与视觉形象、听觉形象运动形态的内在联系，他举一个音型如：



和下列各种感官的印象是相应的：

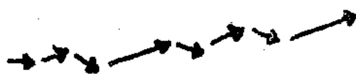
视觉方面的如：

1）静止的或固定的形象（物体的轮廓或“凝固”了的运动）



＝参差的山峰侧影

2）活动的形象（作为运动的轮廓）



＝驰骋的骑者

听觉方面的如：

1）在自然界出现的：



＝风的咆哮

2）由人所形成的：语调的抑扬。

而这句旋律的歌词原意为："……喧呼着奔驰而去"。

正是基于这种内在联系，作曲家就善于感知与记忆客体运动千差万别的形态结构，就较易找到音乐运动结构与之联系的基点，就较易完成把客体形态转化为乐音运动形态的创造。

情态结构的感知与记忆主要是在感知客体运动形态的同时，把握这种形态所呈现的情感基调以及变化。例如，在上述迈耶尔谈到的例子中，他认为内中就可能蕴含着怒气的发作。换言之，这里呈现出有一定力度的能量的宣泄与对外扩张，作曲家还要感受形态中的动力和张力与情感的动力和张力之间所存的关系。

意态结构的把握主要是体会形态结构的意味，与形态运动相关的意境及氛围的基调以及精神运动的形态。例如，我国作曲家丁善德在1959年创作的钢琴曲《托卡塔——喜报》，就是根据他在1958年参加江南造船厂庆功大会的感受写的。他在工人报喜队敲锣打鼓上台报喜的场面中，抓住了一队队工人鱼贯而人的动律，跳跃的锣鼓点的节奏，红旗、喜报的鲜明色调，报喜的浪潮一浪高于一浪的运动趋势等等形态以及工人内心无比喜悦、欢腾的情态和这种意境中的明朗色调、热烈的氛围以及人生博击力量的成功等意态，为作品的写作成功奠定了基础。

对于民间音乐等音响运动的感知、记忆同样也需要把形态情态、意态三者结合起来。巴托克谈到："单独对'保存'在博物馆里的农民音乐发生兴趣是不够的；因为最重要的是，作曲家必须把农民音乐的内在特质转化成为他自己的音乐，把农民演唱时所创造的气氛带到自己的作品中。"①要做到把握民间音乐的

① 萨姆·摩根斯坦编《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第226页。

内在特质与创造气氛，并在自己作品中予以体现，就要首先在感知、记忆民间音乐的形态的同时，亦注意到它的情态、意态。

必须强调的是，作曲家在感知、记忆客体形态 情态、意态结构的同时，并不摒除大量的、丰富的与之相关的感觉表象。抓结构是为了提纲挈领，把握音乐运动与之联系的本质；储存丰富的感觉表象是使感知 记忆的客体有血有肉，有助于作曲家在创造过程中的进一步的情感体验与联想想象活动。

4．作用

首先，感知、记忆是音乐创造活动的基础。这一方面表现于音乐创造的素材要依靠感知与记忆来积累。如李姆斯基-柯萨柯夫所以能在作品中如此成功地描绘了大海的形象与律动，就在于他多年随船航海，对大海的各种景象与韵律有丰富的感知与记忆。聂耳创作的劳动歌曲，节奏极有特色，有浓郁的生活气息，这和他对各种生活音调、劳动节奏的感知、记忆、积累是分不开的。另一方面，感知、记忆在大脑中所形成的表象层与在大脑神经元留下的痕迹，都为进一步的创造心理活动——情感体验、想象、联想奠定了基础，这种贮存愈多，情感体验想象、联想的天地就愈大，活动就愈有广度与深度。

其次，感知、记忆可以激发音乐创造的内驱力，触发创造灵感，甚至影响其创造道路的选择。拉赫玛尼诺夫说过：回忆不久前看过的书，美妙的绘画或诗歌，在创作过程中对我很有帮助，有时我力图把铭刻在我记忆中的某个具体事件化为声音。①本章第一、二节谈到的创造动机的激发与灵感的触发都与作曲家对外界信息的感知或过去积累的表象以及记忆贮存在意识与潜意识中的信息有关。肖邦与巴托克一生的创作都与民间音乐紧密相联，形成了自己独特的风格，并成为本民族音乐的杰出代表，这与他们当

① 转引吴毓清编《音乐形象思维问题参考资料》第65页。

初对民间音乐的强烈感受与印象有关。肖邦在14岁的时候，创作上缺乏新的创造，任他挖空心思，冥思苦想也无济于事。暑假时，他在好友多梅克的家乡沙法尔尼亚度假，头一次接触到朴素、单调却新颖、亲切的民歌，使他激动得心灵颤抖，他终于找到了自己创作的源泉。在巴托克的整个音乐语言与音乐材料的各部份中，亦都能看到民间音乐的精华对他的影响。

再者，通过丰富的感知、记忆，尤其是对万物形态、情态、意态的感受、辨别，作曲家主体的心灵结构便具有对客体动态结构敏锐感受、迅速把握的能力，这样的心灵结构容易触发灵感，思路连结网络畅通无阻，想象、联想就会十分活跃。

二、情态动力结构的双向交流与情感之流的内外合力

1. 活跃的动力因子

情感活动是音乐创造过程中极其活跃的动力因子，是作曲家在创造中必然呈现的一种心理现象。

柴可夫斯基说："写一部器乐曲……这纯粹是一种抒情的过程，是灵魂在音乐上的一种自白……"。①

肖邦在写《玛祖卡》时"心中翻腾着的情感就像在风中熊熊燃烧的篝火一样炽热，有时这种情感象庄稼人打着呼哨跳的舞一样欢乐；有时又象尤兹瓦的脸色一样庄严"。②

这种情感活动有时体现在作曲家与作品中的人物形象的情感融为一体，悲喜相随，休戚相关。格林卡谈到他在构思歌剧《伊万·苏萨宁》时，酝酝到苏萨宁同波兰人在森林中那一场，便真的好象处在主角的地位，觉得头发都竖了起来，毛骨悚然。柴可

① c.波纹等编《我的音乐生活——柴科夫斯基与梅克夫人通讯集》，人民音乐出版社1982年版第137页。

② 耶日·勃罗什凯维奇《肖邦的故事》，人民音乐出版社1982年版第89页。

夫斯基写到《黑桃皇后》格尔曼之死时，他竟不禁痛哭起来。

这种情感活动有时又会在作曲家直抒情怀时，通过作品情态结构的作用，调动了以往深厚的情感积累，借助音乐载体更强烈更集中地倾泻出来，比作曲家在生活中的情感体验更强烈更有深度，更有震憾人心的感染力。如，我国作曲家冼星海在谈到自己写作女高音独唱曲《风》时说："正是生活逼得走投无路的时候，我住在一间七层楼上的破小屋子里，这间房子的门窗破了，巴黎的天气本来比中国南方冷，那年冬天的那夜又刮大风，我没有棉被，睡也睡不成，只得点灯写作，那知风猛烈吹进，煤油灯（我安不起电灯）吹灭了又吹灭。我伤心极了，我打着战，听寒风打着墙壁，穿过门窗，猛烈嘶吼，我的心也跟着猛烈撼动。一切人生的祖国的苦、辣、辛、酸、不幸，都汹涌起来。我不能控制自己的感情，于是借风述怀，写成了这个作品"。①

这种情感活动还体现为作曲家创造中的激动与喜悦，对自己本身力量与创造才能获得肯定的满足以及遭到挫折的焦虑不安。如意大利歌剧大师威尔弟谈到自己的创造时说："当我单独和我的乐谱搏斗时，我总是忐忑不安，泪如泉涌，内心感到难以名状的震荡和喜悦。"②

2．主体客体情态动力结构的双向交流

作曲家在大量接触与感知客体的形态结构、情态结构 意态结构的基础上所进行的创造情感的积累，应该从这样几个方面着手：

首先，作曲家要通过主体心理结构的格局来同化或调节吸取的感性材料，要使之纳人自己独特的心理模式中，转化为自己独

① 冼星海《我学习音乐的经过》，人民音乐出版社1985年版第5页。

② 威尔弟《书简·致弗·皮雅维》，《音乐译丛》1963年第5辑第11页。

特的心理体验。N·林波姆在芬兰大作曲家西贝柳斯的传记中就生动地描述了这一点："当他外出郊游的时候，就算只到了一个牧场，我们也可以发觉就是在这种处所，他也是以个人的全部生命力灌注进去的。偶闻鸟儿啾啾细语，他立即全神倾听；传来了一位年轻的牧羊姑娘的歌声，这曲调便从此印入他的心坎。他具有极端敏锐的感受力，一切偶发的事件，听觉所接触到的一切声息，视界内的一切事物，都立即转化成为'西贝柳斯'。"这里所指的西贝柳斯也就是其独特的心理体验。

其次，作曲家要把凌散的、模糊的感知材料，集中凝聚为鲜明的感情基调，即使在感知记忆中已把握住客体动态结构，也要更进一步深入体验客体情态动力结构的丰富内涵与层次，从多维的角度来发掘其特性。如，我国作曲家李焕之在《音乐创作散论》一书中就详尽介绍了他创作《春节组曲》时，如何调动他在延安积累的丰富情感：1943年，第一次秧歌活动，我作为一个观众感受到民间音乐的迷人，巨大的艺术感染力。陕北民间大秧歌的健壮、豪放的舞步、舞姿，沉宏、铿锵的秧歌锣鼓点，新鲜、生动、亲切近人。1944年的春节，新秧歌活动闹的更红火了。各军政城市机关、文艺团体、市民、乡村都成立了秧歌队，传统秧歌形式挖掘出来，如高台、梅花鼓、踢场子。春节是边区人民大团结的节日，秧歌队则成了党、政、军、民的友谊桥梁。1945年的春节，我是在乡下和群众一齐度过。我在陇东南的镇原县，这里曲子戏非常盛行，这里春节不跳秧歌，而是闹社火，从春节到元宵节在夜晚参加群众的社火队，提着灯，打火把，从这一个乡到另一个乡，队列浩荡，锣鼓声喧天。在回忆与重新体验根据地春节情景的同时，作曲家还联想到参加革命后的一系列生活体验，使这种情感的开掘更深厚，并把春节的情感基调概括为革命根据地人民大团结的热烈情调，充分发挥。

第三，作曲家在准确、深入体验、把握客体情态动力结构的

同时，还要让自己的心理结构与之进行交融，使主体与客体的情态动力结构进行双向交流。由于主体情态动力结构千差万异，所以，不同主体对同一客体交流的方向、层吹、程度均不相同。如作曲家贝多芬与德彪西，他们在与大自然进行交流时，由于心理结构的情感模式不同，交融的角度、层次、动态亦有差异。贝多芬视大自然是自己的唯一知己，心灵的庇护所。他写道："世界上没有一个人象我这样地爱田野……我爱一株树甚于爱一个人……"。① 他从大自然中领悟到天地万物蓬勃的生机与生命的源泉。他的心灵在与自然藕合中获得精神的博大、创造的动力与哲学的启迪。他心中的大自然是人化的大自然，是与人类的成长统一的大自然。德彪西则热爱大自然的千变万化，多姿多彩。他的心灵陶醉在大自然的光色变幻之中，富于情调的动态之中。他心中的大自然是神秘莫测而又充满诗意的。如果说贝多芬深入到大自然的内在精神，汲取灵感，使自己的作品更具有深远的内涵，浑厚、刚劲的格调的话，德彪西则从观察与感受大自然的瞬间的印象外在动态与内在韵律的丰富变化中获得启发，使自己的作品具有飘忽不定的声响，五光十色的和声，具有印象派大画家的丰富色彩与富于变化的笔触，具有象征主义诗歌的朦胧韵味与幻想的情调，神秘的气氛。

3. 内聚力与外推力的协调运动

音乐创造中的情感因素在创造过程中具有内聚力与外推力的催化作用，是内外合力的协调运动。正如法国哲学家、心理学家李博所说的："有两道感情之流：一道构成激情，这是艺术的材料，另一道则激起创造的热情，随着创作而发展。"② 我国学者

① 罗曼·罗兰《贝多芬传》，人民音乐出版社1985年版第30页。

② 转引自张前《音乐创作心理初探》，《中央音乐学院学报》1984年第1期第27页。

张前在《音乐创作心理初探》中对创造激情的双重作用进行的具体探讨对笔者也很有启发，下面我们将对这两种力量是一种什么性质的力量，它们是如何作用的这一问题，再作进一步的研究。

首先，作曲家在生活中的情感体验激发了他的创造欲望及创造热情，使他产生要用音乐来表达这些情感的强烈要求。尔后，在创造阶段，创造的激情又随着创作的进行而发展，在各个阶段起着催化的作用，不断激发作曲家的创造力，使他顺利时，在创造的喜悦中乘胜前进，受挫折时，积蓄力量，继续拼搏。这种创造的激情对主体来说是一种初发与继发相承接的强大内驱力，对创造客体来讲是一种完成创造的外推力。

其次，进入作品内涵并作为创造材料的情感因素是创造思维围绕展开的核心。它确定了作品的情感基调，包括性质、类别、强度、对立两极、变量等项的多维结构，规定了情感发展的逻辑，同时，不断激发作曲家的想象与联想，使之努力寻觅最恰当的音乐表达方式以及与这种情感模式相对应的音乐情态结构。这是一种内聚力。创造中情感之流内外合力协调运动、交替作用的结果，成就了多少千古绝唱。

从肖邦创作《b小调钢琴奏鸣曲》最后一个乐章的情况，我们完全可以看到这两种力的作用。"弗雷德里克早已开始为这个结尾而艰苦劳动了——夜晚写就的几十篇草稿经不起白天的细心推敲，它们显得苍白、缥缈……在他紧张的思考和想象中产生出来的乐思总是显得太渺小了。他们之中的任何一个都配不上称作伟大的奏鸣曲……这天晚上，弗雷德里克并不想写作。他感到十分疲乏，他只是想仔细认真地看一遍作品的整体结构……蓦地，弗雷德里克从沙发上站起来。在他的头脑里闪现出一个隐隐约约的旋律，他甚至不想通过琴键把它呼唤出来……声音消失了。他感到头痛，两边太阳穴的血管在剧烈地搏动。他紧锁双眉，并走近窗户把额头贴在冰凉的窗玻璃上。窗外风雨潇潇，很象华沙的秋

天。这种遐想和回忆使刚才的旋律又在他的脑际回旋，不过，这旋律还是迟钝的，怯生生的，如同小孩子的声音一样。

不知道是什么奇迹使他微闭的双眼里映现出克拉科夫市郊大街的景象……被押送的囚犯队伍、锁链的铮铮声和宪兵的吆喝：'散开！散开！'黑暗中隐显出蒂图斯孩子气的脸，他在说：'要象布鲁图对付恺撒那样……'

终于又一次响起了那个旋律，它充满着悲愤、痛苦，充满着恐怖、威胁。弗雷德里克知道，青春萌发的那一时刻又回到了他的身边。那时对沙皇和独裁君主、对杀戮密谋者的反抗又回来了……弗雷德里克·肖邦回到了钢琴旁边。在那乐思之火燃起的片刻之后，他敲打着琴键，从低音中升起了充满悲愤的主题。

对了，就这样。再来一次！作曲家感到第一次找到了结尾的声音。这是华沙的呐喊，还是他青春的心声？此刻他并不去想这些。音乐以汹涌澎湃之势，奔腾向前。第一主题引出了以下的主题——这是顿开茅塞的一刻。”①

从这个例子我们可以发现，寻找最后结尾乐思及主题的创造动力，在一次次地推动肖邦苦思冥想，不达目的决不罢休。要抒发的悲愤、反抗的情感内涵，象一股聚合力，使肖邦的创造思维、想象、联想、过去的情感积累以其为焦点不断展开，音乐主题的情态结构不断与之靠拢，终于融为一体，倾泻而出。

三、以主体心理结构为中介的动态结构转化与创造性表现

1．实现转化与创造性表现的心理能力——想象力

凝聚于主体心理结构的客体运动形态、人类情感动态，要转化成乐音的动态结构并予以创造的表现，就必须凭借作曲家的想

① 耶日·勃罗什凯维奇《肖邦的故事》，人民音乐出版社1982年版第172—174页。

象力。英国音乐学家柯克指出："创造性的想象力把作曲家情感的思流转变为音乐的形式……"。① 想象力是连结主体的精神与作品并使其转化成音响物质结构的桥梁，是作曲家完成创造的必要才能。缺乏想象力的作曲家只能算一个手艺匠。所以，李斯特才会肯定："没有幻想就没有艺术，也没有科学，因而也没有评论！"②

创造的想象是贯串在整个创造过程中的重要因素。柯克谈到："在创造性的想象力勾勒出容纳原始情感综合体中所有的侧面的大致形状后，也是由创造性的想象力把综合体中中心情感的思流转变为小规模的音乐形式——以后，技术和创造性的想象力携手并进从这个中心点出发……向外延伸，用灵感中的小规模形式去建造大规模的形式……"。③ 有了想象，可使感知、情感体验等因素扩大能量，增加涵量，提高力度。在创作的构思阶段，它可以呼唤灵感的出现，可以帮助作曲家进入特定情景进一步体验情感，使乐思的孕育轮廓越来越清晰。在创作展开的阶段，想象与联想又可以围绕着乐曲的内涵与情感核心，调动头脑中的积累，沿着基本构思的轨迹发展，不断涌现出相应的动机、主题、音调，使乐音动态结构逐渐完整、丰富。

2．转化的基础——动态结构的对应关系

心理学家阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书中指出："我们发现，造成表现性的基础是一种力的结构……它对于一般的物理世界和精神世界均有意义"。"我们必须认识到，那推动我们自己的情感活动起来的力，与那些作用于整个宇宙的普遍性的力，实际上是同一种力"。格式塔心理学派的同型同构理论揭示了"实

① 柯克《音乐语言》，人民音乐出版社1984年版第221页。

② 李斯特《罗伯特·舒曼》，《音乐译文》1980年第3期第66页。

③ 柯克《音乐语言》，人民音乐出版社1984年版第277页。

践活动中的主体和客体的物质交换的对应关系”，为人类进一步研究主客体的内在联系与基本模式作出了卓越的贡献。

美国心理学家也以自己的实验成果来证明人类的情感动态具有较相似的基本模式。纽约若克兰德州医院生物控制论实验室主任克莱因叫被试聚精会神地想象一种指定的情绪，约几分钟，然后用一个手指按压一个电键把这种情绪表现出来。根据被试按下的无情绪或愤怒、爱的压力变化曲线，克莱因发现，同一被试在同一种情绪下所得出的记录曲线非常相似。不同被试在同一情绪下所得出的记录曲线也大致相同，尽管这些被试来自不同的社会，例如美国、日本、墨西哥和印尼的巴厘岛。克莱因认为，他的论据表明：“存在一种有遗传学基础的脑的程序或脑活动状态，它们制约着每一种特定的情绪状态”。① 他进一步主张“由于每一种情绪都是受特殊的脑的程序所控制，所以表现任何情绪的身体运动模式对很多人来说都是一样的。”②

阿恩海姆的学生比内在萨拉·劳伦斯舞蹈学院作了一个试验，被试者是一组舞蹈学院的学生，他们被要求分别即席表现悲哀、力量或夜晚等主题。试验结果证明，所有的演员在表现同一个主题时作出的动作，都是一致的。

美国社会心理学家戴维兹调查并分析了中产阶级的美国人所采用的声音密码，发现了表现不同情绪的基本声音特征。比如，表示气愤的声音音量大，音频较高，音质粗哑，音调变化快，上下不规则，节奏亦不规则，发音清晰而短促；表示爱慕的声音是柔软的低音，具有共鸣的音色，慢速度，均衡的微向上升的声调，有规则的节奏，以及含糊的发音。

---

① 克雷奇等《心理学纲要》下册，人民教育出版社1981年版第435页。

② 同上。

可见，我们不仅能从时间的连续中看到心理事实与物理 现实之间的同一性，就是在它们的某些属性当中，同样也能看到它们之间的同一性。

综上所述，我们可以看到，主体情态结构与客体动态结构在动力运动的方向、性质、强度、变化趋势、矛盾冲突中的对应关系，人类情感动态形式与身体运动形式、声音运动形式在运动节奏、速度、力度 性质、变化幅度等方面均存在着对应的关系。正是基于主客体动态结构的对应 心理运动与物理运动的对应以及“人类的内积淀与人类的外结晶”（指客体对象的合目的性形式）的对应关系，正是基于客体动态传达的力的模式与主体心理动态产生的力的模式在大脑电力场的互相作用与互相印证，音乐的动态结构才能比拟客体的运动形态与人类情感的运动形态，才能把主客体的动态结构转化成乐音的动态结构。

音乐的动态结构作为一种物理运动、声音的动态，一种时间的流程，它具有主体心理运动与客体物理运动的基本特征。正如苏珊·朗格在《情感与形式》中指出的那样：“我们叫作‘音乐’的音调结构，与人类的情感形态——增强与减弱，流动与休止，冲突与解决，以及加速、抑制、极度兴奋、平缓和微妙的激发，梦的消失等等形式——在逻辑上有着惊人的一致。……在深刻程度上，生命感受到的一切事物的强度、简洁和永恒流动中的一致”。英国音乐学家柯克在《音乐语言》中也列举了大量的例子说明音乐语言的结构形式与人类情感动态结构形式的一致性。但是，在音乐的动态结构中呈现的人类情感形式及事物运动形式，却比它们在生活中存在的形式更具可感的特征，更具普遍的意义，它既有创造者主体心理结构的积淀，内含其美学理想与社会理想，又具有创造者在实践中锤炼的美的形式，是真与善的高度结合，是社会美与自然美融合为一体的结晶。

3．以作曲家主体心理结构为中介的转化

如果说格式塔心理学派以及符号说美学家苏珊·朗格等揭示了主客体动态结构、艺术的符号形式与人类情感动态的内在联系，为音乐想象的转化找到了共同的基础的话，皮亚杰的认知心理学提出的公式 刺激 $S \rightleftharpoons A$ 认知结构同化调节 $T \rightleftharpoons R$ 反应 则为这种转化指出了个性文化心理结构为中介的转化差异。劳承万在《审美中介论》一书中特别强调主体审美结构在审美活动中的中介作用，这对于音乐创造同样是适用的。

为什么在动态结构对应关系的同一基础上，不同时代、不同民族、不同群体、不同个性的音乐创造者运用想象构想的音乐动态有着千差万别？甚至相似的情态结构转化成音乐动态结构后既有本质上的类的联系，又有形态上的、意境上的千姿百态？以大家熟知的何占豪、陈钢写的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的哭灵投坟一段、肖邦的钢琴曲《d小调前奏曲》与勋伯格的《一个华沙的幸存者》为例，三者都是表现强烈悲愤的情感，但因为作曲家文化心理结构的积淀、所受音乐文化传统的影响、创造个性与积累的不同，音乐动态结构就各具特色。在《梁祝》小提琴协奏曲中，作曲家以越剧唱腔作为音调的素材，以京剧中的倒板、越剧中的嚣板的节奏及紧拉慢唱的手法来渲染祝英台哭灵的气氛，刻划她内心的起伏，再加上小提琴演奏上滑奏 滑指的音色，鲜明地表现了悲愤心情的各种层次以及细微的变化。此曲以气氛紧张的节奏和变化细腻的旋律交织而成的音乐动态结构，具有情景交融的特色。肖邦的前奏曲在左手迅猛起伏的背景上，右手的符点音符与大跳音程构成了激昂呼喊的音调，它的旋律与节奏既与波兰玛祖尔人的歌曲与器乐曲有密切联系，又有肖邦那种声乐的抒情性与钢琴花腔交织的特点，是激昂悲愤的爱国主义激情与浪漫主义风格相结合的杰作，是内心情感倾泻无遗的抒情诗。勋伯格的《一个华沙的幸存者》采用朗诵、乐队、男声合唱

相结合的形式，以满怀悲愤的朗诵调控诉法西斯屠杀犹太人的罪行，乐队以尖锐、不协和的十二音音列动态结构来渲染恐怖、残暴野蛮的气氛，最后又用希伯来的众赞歌，表现犹太人蔑视侵略者的民族自豪感以及斗争必胜的信念。该曲采用有节奏与韵律起伏的人声言语音调来增强乐曲的表现力，采用适合乐曲情感基调的音乐素材加以独特的组织使作品具有叙事性与戏剧性相结合的特殊效果。

那么，作曲家主体心理结构应具备什么条件才能实现这个转化呢？

第一，要有丰富的积累。这包括伴随各种感觉表象的主客体形态、情态、意态结合的积淀，包括从外在世界摄取的大量信息，有的通过编码归类纳入结构程序，有的却以分散的状态活跃在意识与潜意识领域。这还包括丰富的民间音乐的乐汇，以及专业创作传统的各种音响动态与表现手法。这些积累作为作曲家想象的材料积淀在大脑皮层，其中丰富的表象作为想象与转化的基础，经过抽象到具体的概括性的具象作为主要材料，而体现主客体与音乐运动形态、情态、意态关系的结构作为引导想象与转化的格局，在不同层次上起作用。作曲家的积累愈广泛丰富，在大脑皮层中形成的暂时或固定的联系网络就越复杂，这样作曲家想象时调动的细胞群就越多，神经元突触的连接方式就越广泛，相似结构的自动藕合就越频繁，想象就越积极、自由、活跃。例如，德彪西在谈到法国作曲家保尔·杜卡时说：“音乐对他来说，是个取之不尽的形式的宝库，一切可能记得起来的往事的宝库，这种往事的回忆，在他的想象范围内，可以使他的乐思变得很灵活。”

第二，作曲家应有敏锐的听觉与内心的听觉。法国大作曲家拉威尔就谈到：“你必须对节奏、旋律、和声，由声音创造出的气氛有敏锐的感觉，对两个和弦的连接，有如对两种颜色的谐和一

样地感到激动”。①对各种音响动态的敏锐感受力、辨别力，对其情感色彩的体验，以及对其结构的把握，这些都有助于作曲家运用音调思维或进行动态结构转化时的鉴别与选择。内心听觉能力对作曲家较之其它音乐工作者更为重要。作曲家在头脑中浮现音乐动态是把主客体的动态结构转化为音乐动态结构的第一步，没有这一步一般就没有外化的音乐符号形式。因此，许多作曲家都认为，能在内心听到自己的或别人创造的音乐是音乐家应具备的音乐意象想象的能力。美国音乐家科普兰谈到："在实际听到声音之前能对声音进行想象，是专业音乐工作者和外行人的主要区别之一。"②法国作曲家奥涅格也指出："当你看到一本书时，你无需把字读出声来，就在心里听得到你见到的字。创造音乐的必须是你的头脑、你的思想，而不是在键盘上随意跑动的手指。"③舒曼也认为："如果不乞灵于乐器而在你的脑海中自然而然地浮现出一个旋律，那你就应当格外高兴——因为这表明你内心的音乐思维已在萌芽了。"④总之，内心听觉与音乐意象的创造能力、想象力相联系，与运用乐音进行思维的能力相关。

第三，联觉与运用乐音的动态结构传达心理活动的能力

陆一帆教授在《文艺心理学》一书中曾经谈到联觉（通感）的多种类型，如感觉通感、表象通感、多级条件反射的双重通感。对于作曲家来讲，就是要形成把各种感受分析器接受的信息转化成由听觉表象构成的乐音运动结构的联觉能力，就是要形成运用有序的音乐动态来传达、来交流内心世界活动的专业习惯。正如张前副教授在《音乐创作心理初探》一文中指出的那样，这

① 萨姆·摩根斯坦编《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第208页。

② 同上第293页。

③ 同上第251页。

④ 舒曼《论音乐与音乐家》，音乐出版社1960年版第222页。

正是音乐创造性想象的最大特点。黑格尔在名著《美学》中把这种能力看成艺术家的本能，他认为："一般说来，有这种才能的人一遇到心中有什么观念，有什么感发他，鼓动他，他就马上把它化为一个形象，一幅素描，一曲乐调或是一首诗。"德彪西也谈到："在许多世纪内，我们都同样用音符来表现我们的幻想，如同我们都同样用文字作书面表现一样——两者稍有不同。"① 他还形象地描绘了这种转化："大海的喧嚣声、地平面的某条曲线、树丛中的风声、鸟鸣声使我们产生了各种各样的印象。突然，根本不征得我们的同意，这样的一种印象就从我们的脑里流露出来，通过音乐语言表现出来，它带有自己的和声。这种和声，无论你怎样努力，都永远无法找到比它更精确、更真挚的了。只有这种方式才能使那颗指定供音乐用的心完成最出色的发明……"。② 芬兰作曲家西贝柳斯亦提到自己一接触大自然就会产生音乐灵感，他最喜欢用即兴演奏把一切感受体现出来。

可见，（一）用音符来表达自己的幻想与感受，把接触外界的印象化成音乐语言，这是音乐家独有的想象力，特殊的思维方式。（二）作曲家在构想其作品时，已实现这种转化，脑际里浮现的大多不是符号形式，而是生动的音响动态。而且，这种活生生的音乐意象大多具有立体感，即带有自己的和声、音色、甚至管弦乐配器的处理。柴可夫斯基就谈到："你问我写管弦乐曲如何写法。我从来没有抽象地作过——我心中有一个乐想，就会引起适当的外形。因此，我的乐想是同时就已经管弦乐曲化了的。"③（三）这种转换与传达还要抓住体现动态之间整体关系

---

① 德彪西《论音乐与音乐创作》，《音乐艺术》1980年第1期第73页。

② 同上第75页。

③ 转引自吴毓清选编《音乐形象思维问题参考资料》第48页。

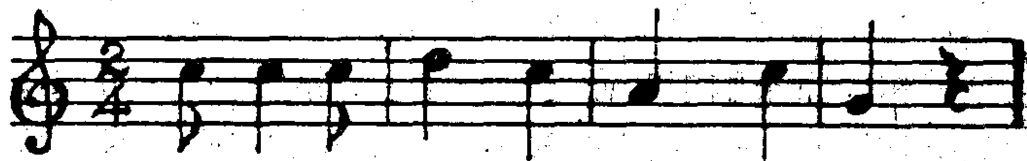
的结构与规律。例如芬兰作曲家西贝柳斯从小就善于把外在客体的形态与音乐表现因素的结构相对应。他发现世界上的一切都有其定型的音乐动机，每一种情绪的冲动都有其原始的和声。在把握结构与规律的同时，还要使这种转换更合真的规律性与善的目的性，使创造者主体的审美理想在美的音乐动态中显示得更充分。卢那察尔斯基谈到肖邦时说到："他是社会生活的心理海洋中汹涌澎湃的天才表达者和组织者"。①（四）这种创造性的想象力既体现在旋律、节奏、和声方面的创新，又体现在头脑中音乐意象的整体的构思及乐思的发展、变化的有序运动。英国音乐家柯克在《音乐语言》一书中深入分析了大作曲家在节奏和声领域中的创造性想象力。他谈到，贝多芬在《庄严弥撒》中为了表达光荣的情感体验，如何在D大调级进上行的一般化音调上注入了独特的节奏冲力。贝多芬运用主音的长音积蓄力量，然后以急促的三拍子节奏级进上行直奔属音，在高潮处又进行跨小节的延长，再下行折回至主和弦三音，使情感冲力在缓和中获得平衡的满足。想象的作用使贝多芬在把高度紧张的思流转变为高度紧张的节奏能量时，从旧有节奏元素中创造出新的充满活力的节奏动力模式。在创造过程中，作曲家的想象力有时可以帮助他在总体上把握作品的全貌。法国作曲家奥涅格认为："一位名符其实的作曲家必须预见到他要做的一切。只要他能做到这一点，他就能用耳朵来检验头脑中所想象的事物。"②贝多芬也谈到："在器乐曲的创作中，我也总是在心中先有作品的全貌。在这里，整体在某种程度上是断开的，因此，我对作品要重新加以考虑。"③作曲家在

① 卢那察尔斯基《在音乐世界中》，上海文艺出版社1984年版第13页。

② 萨姆·摩根斯坦编《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第250页。

③ 同上第29页。

有了整体结构的基础上，再进一步使细节及连接更具体化。另一方面，想象力又可以帮助作曲家，从一个动机、一个主题或乐思经过变化、发展的有序运动构成一座音响大厦。奥地利作曲家海顿谈到："一旦抓住一个念头，我就竭尽全力把它展开，并使其与艺术原则保持一致。"① 我国作曲家麦新创造《大刀进行曲》的过程也体现了这一点。麦新在中国共产党抗战宣言的影响下，在二十九军大刀队战士英勇杀敌战绩的鼓励下，在上海各界人民日益高涨的抗战情绪的感染下，内心的抗日激情也在与日俱增。一天，他参加了职业界救国会的集会后，回到家中久久不能成眠，捧起肖红的《生死场》一口气读完，思绪起伏，感触万分。他望着窗前壮丽的黎明曙光，激动地说："抗战的一天来到了！"言语音调的节奏、音律在激情的作用下，通过想象力的转化，热情、豪放的音调脱口而出（见谱例16）：抓住这句旋律的情绪与乐思，



谱例16。

他的想象力带着乐思前后伸延、发展，很快写出了坚定有力的前四句，并终于发展成一个完整的乐段。（五）这种转化的速度与传达的熟练程度因人而异。这种能力愈强转化愈迅速，传达愈流畅，甚至成为一种本能。一些大作曲家运用音乐的形式抒发自己内心情感的能力还胜过运用语言形式。如舒伯特不善辞令，只有通过音乐向心爱的姑娘表明心迹。而这种能力的形成，除了天赋，还与长期的实践与锻炼分不开，从小就培养这种用音乐思维与传达的习惯，久而久之，就象运用语言形式一样自如、敏捷。

① 萨姆·摩根斯坦编《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第12页。

四、从心理意象向符号形式及实际演奏音响的过渡

1. 心理意象的外化与物化

作曲家内心的心理意象与想象中的听觉表象要通过乐谱的符号形式与演奏的实际音响的外化、物化才能成为客体而存在，才能达到交流与欣赏的目的。克罗齐在《美学原理》中提出："每一个真直觉或表象同时也是表现。"① 我认为心理意象不等于传达的符号形式，两者之间是有差别、有距离的。不少作曲家也都谈到了这一点。西贝柳斯就认为：在作曲家头脑里穿流而过的理想的主题和最后到达听众耳鼓里的音调之间往往有很大的差距，管弦乐器的局限性常常使作曲家受到束缚，无法体现他的理想主义。大指挥家卡拉扬也谈到："作曲家把他内心所感受的艺术总体形象变成了声音的时候，在他的脑中进行加工，然后再用铅笔记载下来。当他把这些感受变成声音，又变成记号被记载下来的时候，早就和他原来脑中的感受不一样了。常常有这样的事，作曲家跑到我这里来说：'我觉得和我自己原来的音响都不一样了'。于是我就说：'那么我就按照您原来的预想那样演奏一个和弦试试看。'当我终于按他脑中期望的那样演奏出和弦来时，他才明白了这个道理……，所谓总谱是不能按照作曲家脑中所希求的音响原样地谱写下来的。"② 肖斯塔科维奇在《回忆录》中谈到穆索尔斯基的管弦乐时指出，"他希望的是一种敏感、灵活的管弦乐……他想象的是类似一支歌唱性的线条迂回于各个声部那样的效果，就像俄罗斯民歌中次要声部围绕着主旋律的线条那样。但穆索尔斯基缺乏这种技巧……显然，他有纯粹管弦乐的想象力以

① 克罗齐《美学原理》，外国文学出版社1983年版第14页。

② 菲·施密特《75岁的卡拉扬访问记》，《外国音乐参考资料》1984年第1期33页。

及纯粹管弦乐的意象。如人们所说，音乐竭力想游向‘新岸’……但是，他写作管旋乐的技巧把他拉回到了原来的岸上。”

综上所述，我们可以看到，形成这种差别的原因，首先是在于内心想象的音响动态是一种精神的形式，而实际演奏的音响及乐谱的符号形式是一种物质形式的存在，而作曲家头脑中浮现的听觉表象在运用人声、乐器再现时会受到发声体本身物质条件的限制。穆勤的《音乐心理学》就引用过作曲家柯维尔的话来证明这一点：“世界上最完美的乐器是作曲家的内心……他不仅能听到任何乐器或是乐器相结合的音响，而且几乎能听到一些任何乐器也不能创造的音响。”其次是作曲家在把心中的想象转化为乐谱形式时，缺乏这种完美的转化技巧，个人的创作技巧限制了内心听觉表象的充分展现。

2．创作技巧在外化中的作用

如果说创作技巧在运用乐音思维及传达的想象过程中，更多的是在潜意识领域中进行，那么，在心理意象的外化、物化过程中，则主要是在意识领域中起作用。这种作用一般体现在两个方面：

一是为主体想象的乐音动态结构寻找、选择最准确的符号形式。在才华横溢，技巧又掌握得十分自如的大作曲家的创造中，内心听觉意象外化为乐谱形式的过渡往往较为迅速，较为自由。例如：很小就熟练地掌握了作曲技巧的莫扎特，常常才思敏捷，乐思象泉涌并以极快的速度转化为符号形式。有一次，他甚至把头脑中构想的小提琴、钢琴奏鸣曲的钢琴部份，不用乐谱形式固定便直接在音乐会上演奏。肖斯塔科维奇也谈到自己能听着总谱的声音把它用钢笔直接写下来，而不用打草稿。贝多芬讲过：“您问我的乐思是从哪里来的吗？我在大自然的怀抱里，在林中漫步时，在夜的寂静中捕捉它们，清早起来心情振奋，这种心情诗人用文字表达，而在我这里就转化为声音，发出响声，喧闹

着，狂吼着，直到以乐谱的形式出现在我的面前。”①可见，高度技巧的灵活运用，可以使心理意象——符号形式——实际音响的距离大大减少，甚至很快达到三者的统一，以至于可以超越某个环节。即兴演奏能力很强的音乐家与民间艺人往往可以把内心的乐音动态直接外化为活生生的音响动态，反之，技巧掌握得不够自如就会大大影响外化的效果。柴可夫斯基谈到达尔戈梅斯基的创作时，就提到这一点。他说：“达尔戈梅斯基没有经受过扎实的技术教育，由此而犯有一种外行不成熟、缺乏自觉批评的毛病，尽管天才横溢，这些毛病在这位有才干的作曲家的每一页谱纸上都有所表露”，②

当然，即使是技巧十分娴熟的作曲家，有时也会出现痛苦的寻觅、反复的选择的时刻。如德彪西谈到有本小册子记录了贝多芬在写作第九交响曲末乐章主题的两百多种构思。肖邦为探索一个最正确的构思，为了一个和弦或转调就要化去几小时，有时甚至是好几天。我们认为这种情况往往出现在创造上需要有新的突破的阶段。以往积累的实践经验、技巧按循轨思维的方式去进行已经无法适合新的探索要求，大脑皮层过去形成的暂时联系的渐变模式已无法传达作曲家新的观念与体验，在这时就要运用越轨思维来调动以往的积累，并吸取新的信息来调整联系的网络，以突变的方式达到新的突破。

技巧的作用，二是体现在调整及固定作品总体构思、布局，沟通与接合各部份的关系使之成为一个有机的整体，使想象中不够清晰、具体的某些意象具体化，使没有展开的乐思进一步发展变化。技巧一方面促进想象的发展，一方面可以弥补想象的不足，在想象力还未达到的地方发挥作用。

---

① 捷尼索夫《论作曲过程》，《中国音乐》1984年第3期第85页。

② 柴可夫斯基《论音乐与音乐家》，人民音乐出版社1981年版第24页。

在作曲家想象中浮现的总体格式塔为作品的情感奠定了基调，为作品的发展规定了总的趋向。想象中的动机、主题、乐思，又象种子提供了种种的发展可能，要使作为发展胚胎的乐思与总体格式塔协调，要使各部份结构布局合理成为有机的统一体，还要靠技巧在外化的过程中不断调整局部与整体、局部与局部的关系。另外，技巧一方面要为想象力塑造的内心的听觉意象寻找合适的外化形式，一方面又要在想象力未充分发挥的地方弥补想象力的不足。正如李焕之所讲的：片断的、零星的想象积累了不少，但要把它们连成一条完整的有动力的线，把它纳入音乐本身的发展逻辑，这里就要靠思维的作用。其实这也正是有意识地运用技巧来进行组织的作用。柴可夫斯基也谈到在灵感中断的时候，在想象力受到外力冲击无法继续时，就要靠理性的、技术的工作来支持了。

技巧作用之三，体现在作品最后的定型作用上。柴可夫斯基指出："凡是感情冲动所写出来的作品，必须精密地处理它，把它修正，把它增补，顶重要的是把它压缩来适应格式的需要。在这一点上，你有时必须反对你的脑袋。一定要无情呵。"①为什么贝多芬在写作《庄严弥撒曲》时，已交付印刷还要俯在印刷机旁一直修改至满意为止，为什么巴赫《马太受难乐》的修改一直持续了十几年，这都是为了寻找最准确的外化形式以体现作品深刻的乐思与丰富的意蕴。在这种寻觅中就要以技巧与美感结合，对此进行鉴别、选择、删改、补充。

正因为技巧在创造中的作用如此重要，我们可以在大作曲家的传记中，找到他们刻苦钻研技巧的不少事例。李姆斯基-柯萨柯夫在成了作曲家与音乐学院教授后，感到自己缺乏系统的作曲理论学习，就拼命致力于和声学与对位法的研究，在一个夏天

① 转引自吴毓清选编《音乐形象思维问题参考资料》第50页。

就写了64首赋格曲。柴可夫斯基亦谈到自己在处理形式的时候，总感到难以把握其技巧，通过勤奋不断的劳动，才终于获得一种在某种程度上跟内容相称的形式。综上所述，我们可以看到技巧在外化中的重要作用，技巧掌握的强度、方式与外化的速度、方式亦有必然的联系。

第五章

音乐表演心理

音乐表演是赋予作品生命力的二度创作，是把作曲家、欣赏者主体的心灵与生命的韵律连结起来的中介。

表演使音乐作品重新获得生命就在于它把乐谱上的符号形式转化为充满生命律动的音响运动。众所周知，作曲家把自己头脑中塑造的音响形象记录在乐谱中，尽管它内涵着作曲家创作的风格与特点，但是，无论多么详尽的乐谱体系都无法精确地记录事物运动的内在韵律，非常确切地体现人类情感运动的细致变化、性质与色彩的微妙差异。要使写下来的乐谱获得生命，使无法记录的东西得到补充与丰富，就需要表演再创造的力量。

音乐的精神世代相传，音乐的历史不断发展，古代音乐作品活在今天听众的心中，音乐作品的内在生命力得以承续与丰富，不断焕发出新的光彩，亦在于表演的再创造。

音乐表演还可以使许多在音乐生活中消声匿迹的杰作重见天日，重新展现在听众面前，重新获得它存在的价值。巴赫的杰作《马太受难乐》被人们遗忘了整整100年，是门德尔松使之复活并在当今音乐生活中仍产生一定的影响。苏联著名钢琴家李赫特尔也以自己富有魅力的演奏，把舒伯特、威伯等人所作的一些被人遗忘的美妙的奏鸣曲呈现给欣赏者。

表演者成功的再创造使作曲家创作中最积极的因素、有价值的思想倾向，美的形式因素体现得更鲜明、突出，甚至可以提高作品的美学价值，使作品内在的生命力获得更充分、全面的实现。加之，音乐作品通过不同时期、不同民族、不同个性的艺术家们的各具特色的创造，会呈现出连作曲家也想象不到的丰富色彩、特殊的魅力和惊人的美感。日本著名指挥家小泽征尔就谈到著名的法国指挥家查理·蒙兹在指挥柏辽兹的《罗马狂欢节》时"把柏辽兹精雕细磨得那样闪闪发光，竟能使我激动得颤抖起来，实在没有想到一首乐曲经过一位指挥家的处理竟能达到这种惊人的地步。"①

在音乐表演再创造中要真正赋予音乐作品生命力，就必须在创造过程中把作品的感知与把握，对内在意蕴的深入发掘，以及审美体验的充分物化，这几种心理因素的运动结合起来，使之达到高度的协调与统一。

第一节　整体地把握与准确的感知

一、完形的把握与准确地感知

整体地把握与准确地感知音乐作品的符号形式，这是演唱、演奏者接触与掌握作品的第一步。

许多大演奏家都很强调对作品这种整体把握的感觉，著名指挥家吉·康德拉申就谈到："作曲家把新作品弹了一遍。我听头遍时，就已经大体上感到在曲式方面应当做些什么了。"②大指

① 小泽征尔《指挥生涯》，上海文艺出版社1981年版第115页。

② 吉·康德拉申《指挥家的境界》，人民音乐出版社1987年版第19页。

挥家卡拉扬也认为："把乐谱的事先忘掉，从生动的音流（音响流动）中窥视出一个整体的艺术形象来。"①名作曲家勋伯格也一再强调："在二次元或二次元以上的空间中表现出的音乐思想是一个单位"，"音乐空间的统一性要求纯粹的、整体性的感性认识"。②这种对作品总体结构整体性的感知，在最初接触作品时，往往是靠表演者的直觉来把握的，同时也要靠视觉、听觉、触觉、运动觉的协调运动。

演奏者对作品的整体把握不仅包括总体的曲式结构，而且还包括对作品织体框架、节奏动力型、调式、调性、和声结构与音势的组织类型的完形把握。例如：门德尔松的钢琴小品《无词歌》作品30号之3，从结构上看是单三部曲式，简短的引子与结尾均为主和弦琶音。全曲是以和弦进行为主的织体，旋法具有一问一答的韵味，节奏的动力体现在符点音符与切分音的设置，调式以E大调为主，中段转到其属调上，第三部份又回到原调。和声结构并不复杂，经过音、辅助音、延留音时而使用。在把握这首曲子的符号形式时，关键在于迅速、准确地掌握其织体的不同性质的和弦。

我们都知道，视觉对于客体的感知具有主动的选择性与积极的探索性以及完形的组织性，对于着意捕捉的对象，可以迅速抓住其基本的结构特征及其在关系网络中的位置。只要我们发挥视觉这种对客体整体把握的能力，就能迅速辨别曲式结构中重复与差异的部份，把注意力放在差异的段落，迅速分辨主调、复调的织体，使注意力的分配在水平线上移动或在垂直线上巡视，迅速把握音阶或音型的起止点、分解和弦与和弦式音型的特性、抑扬起

---

① 《外国音乐参考资料》1984年第1期第32页。

② 萨姆·摩根斯坦编《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1886年版第203页—204页。

伏旋律的走势。在发挥视觉整体把握力的同时，听觉、运动觉也要与之配合，使动觉所达位置与视觉协调一致，听觉又要从整体上检验两者的准确度。

演奏者一方面要从整体上初步把握作品的各种表现形式的内在联系，另一方面又要准确地感知乐谱上符号形式与表情记号、演奏方法的一切标记。卡拉扬指出："当我指挥的时候，在我对音乐的整个处理上，决不疏忽短小的乐句。"① 柴可夫斯基更认为：要孜孜不倦地无隙可击地真实地认识作者的原谱精确的节奏，毫无瑕疵的音准，小心表演力度的、音色的、拍子的、唱法或奏法的指示是真正艺术表演的绝对先决条件。霍夫曼也指出："要坚持不懈地注意乐谱上所写出的一切，反复弹奏"。②

二、迅速地、准确地感知乐谱的训练——视奏

国外心理学家Lannert和Vilman都进行过钢琴音乐视奏中重要因素的测定。他们选出 9 个较优秀的学生去视奏一些不熟悉的管弦乐作品的改编曲。这些学生视谱的共同特征均是较为迅速、较为准确地把握乐谱的符号。结合他们总结的优秀视谱者的特征以及其他演奏家对这方面的有关论述，我们可以归结为以下几点：

1．音乐的视奏能力与一般的能力以及音乐的能力有关。一个具有迅速把握客体整体结构能力，准确感知乐音运动特点的演奏者，一般亦能较迅速、完整地掌握乐谱的符号形式。

2．视奏较为迅速的演奏者一般都是当手处于前小节时，眼睛已摄入下一小节的音响运动模式。眼睛的超前，使前后两小节形成一种叠加形式。

---

① 《外国音乐参考资料》1984年第 1 期第32页。

② 约·霍夫曼《论钢琴演奏》，人民音乐出版社1984年版第34—35页。

3．这些优秀的视谱者都是对自己掌握的乐器非常熟悉的。例如，钢琴演奏者对键盘的熟悉就可减少眼睛从谱子上移动到键盘的次数，甚至可以基本上不看键盘。莫扎特之所以能在六、七岁时得心应手地视奏不熟悉的、技术艰深的作品，就在于他对钢琴键盘非常熟悉，能在用手帕覆盖着的琴键上准确无误地演奏难度较大的作品。小提琴家卡托·哈瓦斯也谈到小提琴演奏者“对指板要非常熟悉，这当然是克服视奏困难中所不可缺少的一项。”①

4．注意力集中、分配的能力

视奏要求演奏者注意力高度集中，能聚精会神地在一定时间内把注意力保持在视奏的乐谱上，即维持大脑皮层优势中心的持久性。在保持注意力稳定性的同时还要善于把注意力进行适当的分配，调节机体各部分的配合。这种分配是建立在注意的对象有一方面需要予以较多的注意力而其它方面则达到较为熟练的程度。如对键盘位置的熟悉就可以使注意力集中于视觉感知上，而使肌肉运动觉在寻找音的位置时达到自动化的程度。

5．丰富的实践经验有助于听觉、运动觉、想象活动综合运动的敏捷性

过去丰富的实践经验有助于视奏者对音响运动发展规律及音势走向的估计，以便做到心理与动作有所准备。正如舒曼讲的：“如果你弹一首新乐曲，弹前面就约摸感觉到后面应当怎样接下去……就表明你有音乐修养了。”②一个能感觉到一句旋律的发展趋向或音势走向的人，会比一个只能用眼睛看到眼前的乐谱而对后面的趋势毫无知觉的人，在视奏上有明显的优势。

6．克服演奏上“负迁移”的干扰

---

① 卡托·哈瓦斯《小提琴演奏的新途径》，人民音乐出版社1983年版。第58页。

② 舒曼《论音乐与音乐家》，音乐出版社1960年版第220页。

所谓负迁移是指学习上前项事物对后项事物的干扰。在视谱上，乐曲前一段的调性、调号与节奏型，有时会造成负干扰影响视谱者对乐曲后一段的调性、调号、节奏型的感知，如有的学生在弹奏G大调一个升号的乐曲之后再演奏F大调一个降号的乐曲时往往喜欢把f₁弹成升f₁。有时在钢琴上，右手的高音谱号与左手的低音谱号对缺乏充分演奏经验的人来讲也往往容易形成上下干扰。可见克服这种负迁移的干扰对准确感知乐谱亦是有帮助的。

三、几种视谱方法

准确、迅速地感知乐谱的方法有如下几种：

一是快速地浏览、完形地把握。这种方法偏重于迅速地、整体性地把握，即从头到尾一次性地视奏。

二是慢练，把指法、力度、演奏方法、表情记号等都非常准确地掌握下来，在一两次视谱中就能使视奏准确无误。

三是运用内心听觉来读谱，仿佛在内心听到这些音响动态的运动，这对于进一步的背谱及想象活动都有好处，亦便于细心认真地把握乐谱中展现的一切。有时还可以结合手指的动作的训练即"在内心听到音乐的同时，用左手指从指根关节的起落动作'演奏'它，就好象我们想把声音形成为生理动作的形状一样……这个练习能使你实际上在琴上拉这些音符时，让小提琴为音乐服务，而不是音乐受手指的支配。"①

第二节　对作品内在意蕴的深入发掘

音乐表演艺术家要在实践中深入体验作品内在的意蕴，就必

---

① 卡托·哈瓦斯《小提琴演奏的新途径》，人民音乐出版社1983年版第58页。

须在对作品审美感知的基础上把感情体验、想象、领悟结合起来去领略作品丰富的内涵，提取精神实质，把握基本情调从而使外在的物质材料形成一个既统一又富于变化的有机整体。这是音乐传达所必要的审美感受心理形式和音乐动态结构再创造的必要的心理基础。

一、主客体情感流的双向作用

在音乐表演中，要深入发掘作品的内在意蕴，很重要的一点就是对客体情态结构的体验与传递，就是主客体的情感流的互相交融。因此，许多名家认为音乐表演要有真挚、强烈的情感，传情是音乐表演的核心。大音乐家巴赫指出："完美的表演是由什么构成的呢？是由能力构成的，就是通过演唱或演奏使人的耳朵能够领会到作品的真实内容和真挚感情。"①我国清代音乐家徐大椿在《乐府传声·乐情篇》中谈到："唱者不得其情，则邪正不分，悲喜无别……不但不能动人，反令听者索然无味矣"。意大利美声学派亦同样强调"必须在声音与感情之间重新建立起其'自然'的关系，这也是美声学派的一个显著的特征。"②贝多芬的学生车尔尼谈到贝多芬上钢琴课时，如果他弹错了一个琴键，贝多芬很少说什么，如在表情上有什么差错就会发起脾气来。

音乐表演中情感的体验、传达、表现，既要准确、鲜明地把握作品的情感内涵，又要注入演奏者对作品体验的个性特点，显现出主体心理结构在特定时代、民族文化背景下的个性情感特征，就要进行主客体情感流的相互交融，彼此作用。若按照自己的个性来歪曲客体的情感内涵，以自己的主观情绪挤掉客体应有

---

① 萨姆·摩根斯坦编《作曲家论音乐》，人民音乐出版社1986年版第8页。

② 《中国音乐》1984年第4期第74页。

的情态，或毫无个性创造地博物馆式地展现作品都是片面的。那么，如何达到主客体情感交流的平衡与协调？

首先，表演者要在把握作品情感动态基调的基础上，深入细致地体会情感形态的程度、层次、个性特征以及变化发展的逻辑。这就要求表演者以客观的态度把作曲家的感觉、情感与思维世界变成他自己的，置身于作曲者生活的时代与创造环境，化身为作品的创造者，生活于作曲者心中，与之同呼吸共命运，这样才能体会到作曲家心中的情感意向与情态结构的基本模式。如傅聪谈到自己演奏巴赫的乐曲，就“既要在心中体验到巴哈的总的精神，如虔诚、严肃、崇高等，又要体验到巴哈写那个乐曲的特殊感情与特殊精神。”①要把握作品情感的基调，就要充分调动以往的创造实践经验，准确掌握情态结构的基本色调。如钢琴家洪腾在弹奏贝多芬的《d小调奏鸣曲》时，开始处理得激情太露，又过分忧伤。她的老师范继森教授就要求她在此刻划一个斗士在战斗间歇独自沉思的形象，内心活动要异常复杂，说不出是喜是悲，是怨是愁，感情色调要激荡中略表淡泊，激情内燃却含而不露。在把握情态结构基调的基础上就要细致、具体地体验乐曲中情感类别的层次与程度，变化的幅度与力度。日本大指挥家小泽征尔说过：“我的工作有点象交通警。对于交通警来说只须要掌握红，黄，绿三种颜色，对于我来讲却有更多的色彩。举例说，总谱上的标志是忧伤，但是几分忧伤呢？哪种忧伤呢？内在的、暗淡的、或者仅仅是愁眉不展的？作曲家没说明，我只有自己去作出判断，这就是我的专业。”②他认为，只有正确地区分忧伤的程度与层次，才能更准确地把握情感的动态特性。再如，有的作曲家作品情感内涵丰富、复杂、起伏幅度大、爆发力强，如

---

① 傅雷等《与傅聪谈音乐》，生活、读书、新知三联书店1984年版第10页。

② 李耀伦编译《现代国际乐坛》，学林出版社1985年版第67--68页。

贝多芬的作品。有的作品却情感内涵单纯、振幅不大、力度不强，如圣咏。这些都需要表演者去准确把握与传达。

其次，表演者主体还要在准确体验客体的同时，使自己独具个性的情态结构与之交融，使不同时代、不同民族、不同个性的表演家在揭示同一客体情感内涵与动态的同时，各具生命力，各放异彩。表演家可以超越作品情感内涵的历史个性，以自己时代的精神风貌、审美情感，来丰富、补充作品的情态，使之更符合新时代的审美价值与趣味。如苏联歌唱家巴尔索娃在扮演格林卡的歌剧《伊万·苏萨宁》中的安东尼达时，就不仅象从前的表演者着力表现性格中的抒情特征，而且力求揭示她的爱国主义感情和坚强的性格。不同民族的表演家在传达同一作品的情感内涵或情态结构时，意大利人可使之更热情明快，英国人可以表现得更真挚、质朴，俄罗斯人可更豪迈奔放，德国人可更均衡有力。而我国的表演家处理音乐则更体现出理性与情感的平衡、情态结构设置的适度、抒发方式的含蓄与自然。如傅聪演奏肖邦夜曲时那种飘逸、洒脱的情态，傅海静演唱的深沉、细腻的情感处理，都具有东方民族独特的情感表达方式。再者，不同个性的表演家在揭示与传达情感动态时，均各具特征，如女中音歌唱家罗天婵与关牧村在演唱《吐鲁蕃的葡萄熟了》这首歌曲时，就从不同的角度来展现歌曲中内蕴的情感内涵。罗天婵以圆润明亮的歌声充分抒发出姑娘沉醉在爱情中的欢乐，而关牧村则时而低声倾诉、时而直抒情怀来表达姑娘心中缠绵的情意。女指挥家史介绵在指挥《黄河大合唱》时着力渲染作品戏剧性情感的幅度与力度，使之具有震撼人心的魅力。波兰小提琴大师维尼奥夫斯基在演奏时则把波兰人火热的激情与法国人高雅的情趣结合在一起，使听众为之迷醉神往，完全倾倒。

再者，在情感动态交流的同时，亦要注意静态交流，即主体对音乐暂时中断的间歇，也要予以“此处无声胜有声”的注意。

休止符或延长记号都是乐曲中不可分割的表现手段，有时是前面情绪的继续、延伸、发展、变化，有时是后面情感的酝酿、准备，有时是情态趋势平衡的需要，有时是情感发展的缓冲。大演奏家在乐曲休止符或延长记号时，也是没有中止与作曲者内心情态的交流的，凡是听过俄国大歌唱家沙里亚平演唱的听众，都欣赏他演唱歌曲中休止符号时情感的处理。在钢琴家彼德·塞金录制的舒伯特的G大调奏鸣曲的唱片中，他给予第一乐章中的休止符不是漫不经心地一带而过，而是予以极大的重视，作为情感交流的一部份。

最后，谈谈主客体情态结构充分、准确交流的途径。

一是以直接或间接的方式置身于作品的情态结构中进行充分的体验。所谓直接的途径就是直接在生活中进行体验，如著名的意大利男高音歌唱家迪托·斯基帕就谈到自己一段有趣的经历。他说："我的声音渐渐稳定了……唱得很冷漠，没有必要的感情，有一次老师问我：'你什么时候恋爱过吗？''我？没，没有''原来这样，赶快去谈恋爱吧，听见吗？'我没等讲第二次，立刻就和我那可爱的表妹谈起恋爱来。过了一段时间，我给杰伦达唱了《德·格里埃的梦》，然后是《冰凉的小手》。我那善良的老师微笑地开导我说：'现在，你有足够的感情了，甚至有点过头了！你可以不要谈情说爱了。'但是，这一次我可不想再听他的了！"①直接的爱情体验，使斯基帕在演唱具有爱情内涵的作品时，就能以自己的体会与之充分交流，以自己的体验丰富作品的类似情态。《顾误录·度曲八法》中指出："解明情节，知其中为何如人，其词为何等语，设身处地，体会神情而发声，自然悲者黯然魂销，欢者怡然自得……"间接途径则是通过文学艺术作品或其他素材去了解和体验生活中的各种感情。特别是可以通

① 《外国音乐参考资料》1981年第1期第55页。

过小说、电影、戏剧提供的天地，进入作品所展现的矛盾冲突中与人物的感情进行交流甚至化为其中的人物来体验生活激流中的各种滋味。歌唱家姜嘉锵在演唱唐诗《枫桥夜泊》时，不仅到苏州寒山寺实地体验诗中描绘的意境和感情色调，而且以各种途径详尽地掌握了诗人张继的身世经历以及诗歌的创作背景。通过直接和间接的积累，他加深了对作品感情内涵的体会，在演唱时就能鲜明准确地表现作品中深蕴的忧愤、凄楚、悲凉的情感。

二是，表演家要善于把握时代与民族的典型情态结构，并以此来丰富自己的心理结构，使之更具时代与民族典型情感动态的特征。同时，还要结合自己的生理条件、性格气质、审美趣味与艺术修养来构建自己独具个性的情态结构模式与表现情感的方式。如优秀男高音歌唱家臧玉琰就能根据自己的各方面条件与独特的感受、体验来设计《牧歌》的情感基调，以平静舒缓、甘甜柔美的歌声，含蓄、深沉的抒情方式来倾诉自己内心对自然美的深情赞颂。

二、不同侧面的想象活动对作品意蕴的把握

音乐演唱演奏家在与客体进行双向交流的基础上，还要发挥联想与想象的能力，进一步去把握作品丰富的内涵与深邃的意境以及音响动态的总体图象。这种表演再创造的想象活动是以再造想象为主兼有创造性的成分。

表演者的想象、联想活动可以体现在意象层次与技术层次上，在把握作品情感基调、类别、程度、层次的同时，进一步探寻感情产生的内在原因与外在表现，想象伴随情感产生的丰富感觉表象，并使听觉与视觉形象互相转化。这样，在表演者的头脑中就会浮现一系列生动的表象群，扩大自己对作品内涵的体会，加深对意境的体验，而头脑中的丰富意象愈鲜明，通过音响动态传达出来的形象就越清晰，听众感受到的形象就越明晰。如《谿山琴况》所言："达远于候之外，则神为之君。至于神游气化，而意之

所之，玄之又玄。时为岑寂也，若游峨嵋之雪；时为流逝也，若在洞庭之波”。“求之弦中如不足，得之弦外则有余也”。因此，在音乐表演的训练中，人们从来都是非常重视培养演奏者的联想、想象能力，或通过各种方式来启发他们的想象，调动他们的积极联想，使之产生活跃的意象群的定向活动。我国著名的钢琴教育家朱工一教授指出：“技术的训练固然要从小开始打好基础，但艺术想象力的培养尤为重要，更要从小训练，打好基础”。小提琴教育家赵薇就十分重视从小培养儿童演奏者的想象力，她在教授孩子们小提琴的同时，还坚持每周给他们上欣赏课，介绍中外名曲，让孩子们在欣赏中浮想翩翩。如欣赏《梁祝小提琴协奏曲》，孩子们就能在脑海中浮现梁祝嬉戏，或祝英台哭泣的情景，在练习乐曲时，也能发挥想象力去体验曲中的意象，如一个孩子在练习一首快速练习曲时，就能联想到这是风吹树叶的声音。著名苏联钢琴教育家涅高兹也指出对学生可“用得当的借喻、诗意的形象、与自然界以及生活中的现象的比拟，特别是与精神生活中的现象的比拟来激发他们的幻想力，补充和解释作品的音乐语言。”① 大指挥家托斯卡尼尼有一次指挥德彪西的作品时，对乐队的演奏不大满意，练习了几次，效果仍不理想，于是他从上衣口袋中掏出手绢，把它摊开，让它慢悠悠地飘落在地，然后说：“这一段应该演奏成这种样子。”② 苏联著名指挥家康德拉申在一次排练中要求乐队队员做出Subito P.，他们做不出来，他就用形象的语言来启发乐队队员的想象，他说：“你摸黑走下楼梯。每一级楼梯都是相同的，可是你突然觉得有一级要低些，于是你迟些踩下去，你因此而产生某种‘哆嗦’。你们

① 涅高兹《论钢琴表演艺术》，人民音乐出版社1984年版第24页。

② 朱塞佩·塔罗齐《音乐是不会死亡的》，人民音乐出版社1985年版第115页。

就这样去联想吧。”①此外，通过与其它艺术形象的联系，也可以使表演者在音乐演奏中想象的意境更丰富，傅聪在文学艺术上的修养就使他的演奏更具诗意与鲜明、独特的意境。

表演家的想象还体现在运用内心听觉使整个作品的效果、情绪色彩、细节与整体的结构，在大脑中形成一定的音响图象。大钢琴家霍夫曼指出："学生应该首先致力于获得在大脑中形成音响图象的能力，而不是音符图象的能力。音响的图象存在于我们的想象之中。它作用于大脑的反应部分，并且根据它的强度影响反应部分，以后这影响又转移到与音乐创造有关的运动神经中枢。”②这就是说，内心有了作品应有的音响动态及音色概念，就可以在实践中发挥自己的技巧，力图实现这种想象的效果，对不理想的声音动态就要进行不断地调整，使之更符合想象中的美妙声音，这样，大脑中的音响图象就可逐步转化为心目中所追求的物化的、完整的听觉形象。

当然，运用内心听觉的能力，并不是每个音乐表演者与生俱来的能力，也不是在任何时候都能产生清晰的内心听觉。但是，只要有意识地进行这方面的训练，通过长期的实践完全可以用内心的音响构想来指挥自己的表演，使之服从创造的目的。小提琴家卡托·哈瓦斯指出："我们如果训练自己能在内心中听到正确的音高与音质的话，那么手指就会按照内心的要求去工作。”③声乐教育家王福增教授也认为："必须在发出每一个声音之前先在自己思想中把要发的声音形象想好，然后再唱。日久天长，掌握了这种用内心歌唱指挥自己学习声乐的方法以后，成为一种下意识动作，那么自己的声乐学习就会猛进一步。”④

---

① 康德拉申《指挥家的境界》，人民音乐出版社1987年版第70页。

② 霍夫曼《论钢琴演奏》，人民音乐出版社1984年版第26页。

③ 卡托·哈瓦斯《小提琴演奏的新途径》，人民音乐出版社1983年版第27页。

④ 《中央音乐学院学报》，1982年第3期第35页。

这种更深一个层次的想象可以象灯塔一样照耀着表演实践的航程，引导着技巧围绕审美的音响动态的实现不断提高其表现力，使心中的听觉意象与手中呈现的听觉意象完全统一，使表演获得更美妙动人的效果。

三、理性分析与非音乐因素的渗入

有意识地对作品进行理性分析，在直觉的基础上更深入地把握它的美学价值，也是音乐表演家掌握作品的内在意蕴及外在的社会意义的一个重要的方面。如果演奏者的演奏仅仅停留在情感与想象的活动上，而缺乏理性分析，他对作品的领悟就缺乏广度与深度。著名小提琴家梅纽因就谈到："通过有意识地分析以前凭直觉学来的东西，这部作品的结构概念就形成了。因而我对这部作品的演奏也就更有权威性。"①他结合贝多芬的作品来比较自己对其不同的理解，小时候凭直觉，他把贝多芬的协奏曲演奏得很谐和，后来通过在感性认识的基础上对它进行了逻辑分析，对它提出了大量的问题与思索后，他发现了贝多芬作品强烈的戏剧性，多层次的力度对比，大幅度的感情突变，从最轻到最强的音量变化，充满想象力和生命力的音符与休止符，他感到自己对贝多芬的作品理解更透彻了。人们在评论著名钢琴家涅高兹时也谈到他是一位"会思想"的艺术家，又是一位"会体验"的艺术家。这种"会思想"就体现在他对演奏的音乐的意境、对乐曲的形式和它的发展逻辑的理解特别细腻。

表演者的理性分析首先要从宏观角度来分析作品在整个音乐文化大系统以及作曲家作品子系统中的地位、作用，即确定作品在历史中的位置与作用，与当时时代精神 艺术思潮的联系，以及比

① 罗宾·丹尼尔斯《梅纽因谈话录》，人民音乐出版社1984年版第28页。

较作品与同期的作曲家的作品有什么异同，考察这一作品在作曲家全部作品中的位置，体现出他的什么特色。如门德尔松《仲夏夜之梦》序曲在音乐史上是第一首标题性的音乐会序曲，它的创作继承了德国古典音乐的传统，具有均衡、和谐的形式美和清晰的逻辑性，在题材选择与表现手法上又具有浪漫主义的色彩。与同时代的浪漫主义作曲家比较，他的这首作品既不象舒曼的乐曲体现了“青年德意志”精神，也没有柏辽兹的那种叛逆性格与肖邦的爱国主义激情，他表现的是一种积极乐观向上的情调，追求美好的生活与理想的精神。这部作品是作者17岁时创作的，充满着一个17岁年青人流露的青春活力和清新气息，又体现了同龄人难以掌握的惊人技巧及卓越表现力，这部作品已全面显示他的才能及风格特点，以它的诗情画意、新奇独特使作曲家一举成名，威震乐坛。

另一方面，理性的分析还包括微观的探究，即进入作品内部结构中去分析它的曲式结构、内在发展逻辑、旋律特点、主题性质、发展手法、和声及复调、音色的特点。梅纽因说过：“必须弄清楚，什么地方是高潮，什么地方开始走向低潮；哪些音是代表旋律进行的音，哪些音只是些装饰。”① 大提琴家莫里斯·艾森伯格也指出：“深刻表现巴赫的作品是需要多么广博的知识和深思熟虑的研究呵！人们当然要能了解作品的和声与结构的背景；要能从乐句的先现音、临时性导音、延留音的解决中看出作者的意图；还要能从理论上对每个乐章的各个部份进行分析。”② 我国二胡名家王国潼在演奏具有河南风味的《翻身歌》时，对全

① 罗宾·丹尼尔斯《梅纽因谈话录》，人民音乐出版社1984年版第113页。

② 塞缪尔·阿普尔鲍姆等《世界著名弦乐艺术家谈演奏》，上海文艺出版社1982年版第242页。

曲颇有风格特点的40多处滑音进行了认真的分析研究。为了恰如其分地表演出这些滑音的特色，他结合河南民间音乐的风格，对全曲使用的滑音，根据旋律在发展中的变化、音程距离以及轻重缓急的变化，进行了多种不同的处理，使之听来风格浓郁，独具艺术感染力。

表演者对乐曲的理性分析不是一次性就可以解决的，这往往需要通过多次演出与理解的相互促进，来加深对其广度与深度的把握，也使听众能从演唱、演奏家的表演中不仅获得深刻的情感体验和丰富的想象、联想，同时也获得理性的思考与意蕴的把握。

在作品意蕴的发掘中以言语、词为信号的第二信号系统的非音乐因素起了重要作用，对与作品有关的非音乐因素掌握的程度以及演奏者以第二信号系统进行活动的思维能力是与情感体验的程度、想象表象的范围以及理性分析时的深度、广度有关的。笔者曾在广州星海音乐学院84届普通班与师范班50位学生中做过一次实验来测定非音乐因素帮助欣赏者、演奏者理解作品内在意蕴的作用。笔者在播放德彪西的管弦乐曲《云》时，先不把标题告诉同学们，他们根据乐曲音响动态结构写出来的感受就各不相同：如"柔和、深沉、压抑"，"倾诉内心的不安"，"从远方传来的具有神秘感的音响"，"阴森、恐怖、如墓穴般"，"幽谷的山野中的神奇故事"。当标题《云》公布于众，学生再欣赏时，就围绕着云的形象进行想象与领悟，一般都能较准确地体验到《云》一曲的内蕴与意象，描绘出一种"缓慢飘动的灰色的云层，向远方逝去"，"淡灰色的云朵，凝集在一起，越来越浓密，形成黑压压一片"，"天空暗淡，灰云密布"等。如果当人们知道德彪西本人对《云》一曲的解释是"天空呆滞不变的一面。云朵缓慢而凄凉地拖沓而过，在白茫茫、灰色的虚无飘渺之中消融"，①那么，体验、想象、领悟就可以更准确。可见，非音

① 转引自《音乐欣赏手册》，上海文艺出版社1981年版第363页。

乐因素一方面为欣赏者与演奏者的体验、想象、理性分析作了定向的引导，提供丰富的参照系。同时，又在一定程度上限制了体验、想象、理解的自由。不过，总的来看，非音乐因素的渗入，积极作用还是主要的，是有助于人们对音乐作品的理解、领悟的深度、广度的。

第三节 审美体验的外化——美感与技巧的统一

音乐表演者作为再创造者，不仅应对作品有丰富深刻的审美感受，而且还要通过一定的外化形式，通过表演技巧把内心的体验以有生命的音响动态予以准确、完美的展现。如何才能使这种外化既充分、精确又具有美学价值呢？

一、主体的机体内外自然协调

表演者在运用感性形式外化内心美感时，就要使身心处于一种放松、自然、协调的状态，使机体有一种愉快的松弛感、自由的舒适感。当代歌王帕瓦罗蒂的老师阿里戈·波拉在教授他掌握技巧时，就力图使他处于一种自然、自发的状况，久而久之，正确的发声已变成他自然的行为。小提琴家卡托·哈瓦斯也特别强调演奏者动作的自然、放松。

要使主体处于自然、舒适的状态，就要注意身体的整体动作的协调，各个系统的互相配合，脑力、心力、运动力的有机统一。而这种协调统一的关键就要注意放松与紧张的对立统一。如在歌唱吐字时，口形就会不停开、合、齐、撮，而唇、舌、齿、喉也会不停地运动，在这种运动时就要使之处于紧张、放松不断交替的协调运动之中，某处机体用力后即马上处于放松状态。在

钢琴演奏时手指刚劲、有力时，手腕、手臂就要绝对放松、自然，把手指作为机体平衡的支撑点。完成动作之外的其它部分则处于松弛、自然的状态。总之，从精神上、整体上表演时要自然、放松，而在机体具体运动时，用力与放松则要彼此适当地交替，既要避免机体僵化、紧张，发声平直，又要避免没有力的平衡点的完全放松，缺乏运动的活力。爆发力传达的器官周围的整体应是放松的，而在放松的机体中又有不断更迭的力的支撑点，从而达到张弛适度的对立统一，身心协调，整体与局部和谐的理想状态。

二、外化技巧的掌握

大钢琴家霍夫曼曾指出："艺术上的自由需要有充分地运用技巧的能力。"① 不论表演者对乐曲的内蕴理解多深入，想象、体验多丰富，内心的美感多细腻，但若没有足够的技巧把它表现出来，就只是纸上谈兵，还不能获得成功的再创造。试想没有一定的8度技巧，如何奏出李斯特作品的辉煌效果？弹不出柔美的音色又如何表现肖邦夜曲的诗意？没有一定的手指控制能力，又怎能弹好莫扎特作品那种清晰、透明、悦耳如歌的乐句？技巧掌握得越纯熟，表现手法越多样，在艺术创造上就越有发挥的余地，就越能根据表现的需要运用相应的手段。

无论是在攀登艺术高峰领略无限风光的奋斗途中，还是为了完美地去表演一首作品，都会有各种技巧障碍需要表演者去克服、去超越。即使是艺术大师也必须为此付出艰苦劳动。要攻克技巧上的难关，我认为首先必须具有坚强的意志力与百折不回的精神。意志坚强的表演者，往往具有克服技术困难的明确的目的性与不达到目的决不罢休的坚持性，他们能自觉地克服内在的

① 霍夫曼《论钢琴演奏》，人民音乐出版社1984年版第7页。

畏难情绪与惰性的阻力，也能克服外部条件不利的因素。同时，这种意志力还具有强烈创造欲望的推动力。例如，钢琴大师李斯特有时会一百次地反复练习乐曲中的某处难点。大钢琴家李赫特尔为了攻克普罗科菲耶夫第九奏鸣曲第三乐章一处十小节的难关足足连续练了两个小时。极赋天才的小提琴大师海菲兹，为了使乐曲表现得更深刻更完美，常常无数次地反复拉奏一个乐句，认真推敲自己的技巧是否能揭示乐句的全部精神。

其次，要掌握好技巧就必须掌握好正确的训练方法。一是技巧的训练要与内涵的揭示紧密相连，内在的感受要与外化的技巧高度统一。决不能把技巧的训练和掌握作为目的，而应仅仅作为表现内容的手段，否则这种技巧就变成了走江湖的把戏或"手指的体育运动"。美国中提琴家米尔顿·卡蒂姆斯就谈到："我发现那些有良好音乐理解力和以表达完美的音乐形象为目标的学生，都认为技术只是一种手段。他们通常比那些只集中于机械地掌握自己乐器的学生，能更快克服技术上的困难。"①

二是练琴与掌握技巧一定要多用脑子去思索，不能光用手不用脑，著名大提琴家马友友说："我不仅学习如何用手去拉琴，主要是通过思索去练习。如果这样练没有效果，我得想办法去找新方法。"② 这也就是开动脑筋，分析难点，采用多种方法来对付困难，使之终于被克服。

三是要保持一定时间慢练。用慢速度夸张地把一切表情、节奏、力度的要求做出来，才能为快速的准确练习打下基础。在慢练的同时，还要配合对技术难题的强化练习。这要求练习者高度集中精神、集中时间攻克某一难题。著名钢琴教育家涅高兹就谈

① 塞缪尔·阿普尔鲍姆等《世界著名弦乐艺术家谈演奏》，上海文艺出版社1985年版第196页。

② 李耀伦编译《现代国际乐坛》，学林出版社1985年版第92页。

到："练琴时无精打采，白白地耗费了许多时间……你要是想烧开一壶水，你就应该把壶放到火上直到水开为止。可是你把水烧到40度或50度，然后你熄了火，做点什么别的事，等你再想烧水时，水已经凉了，你再从头开始，这样地一连几次之后，你自己也会腻烦的。"①

四是按著名钢琴家李淇所说的把困难通过分析，分解成许多简单因素，练习好以后再合成。这样集中优势兵力一个个元素地克服就可以使看上去极困难的技巧逐步得以克服，最后终于完全攻克全部难关。

五是技巧的训练要根据自己的生理条件的特点，设计训练的方法，摸索出适合自己条件的行之有效的方案，而不要盲目地模仿别人。著名钢琴家傅聪就认为有多少种不同性质的手，就有多少种不同的方法来获得多少种不同的技巧。

再者，在真正的艺术创造中，高度技巧已如水中盐一样与音乐内涵结合成密不可分的音乐整体。"不仅丝毫不露辛苦克服困难的挣扎痕迹，而且还要显出在这种困难情况中能充分自由地活动。"②"技术色彩消匿……我们听到的仅仅是音乐"，③听众只沉醉于音乐的美中，而完全忘记去赞叹表演家的高度技巧。

另外，从心理学角度来看，任何练习都有由4个阶段构成的起伏的练习曲线。练习初期成绩提高较快，随后上升减慢。第二阶段学习成绩出现起伏的现象。第三阶段称为高原期，这是由于促进技能发展的因素与阻碍技能发展因素相互作用的结果，或技能结构的改变，出现成绩停滞的现象。在练习的最后阶段可出现

---

① 涅高兹《论钢琴表演艺术》，人民音乐出版社1984年版第3—4页。

② 黑格尔《美学》第3卷上册，商务印书馆1979年第409页。

③ 转引自《国外音乐资料》第14辑第17页。

成绩的上升与相对稳定，可达到技能发展的极限。当我们了解练习的过程并不是永远直线上升，对每个阶段都有所了解，就能尽快缩短四阶段的距离，尽快达到技巧掌握的极限。

三、创造热情的激发与控制

在审美感受外化的过程中，创造意识的激发与控制是使表演者对作品的美感不断深化，并运用自己掌握的技巧使外化达到预想的完美效果的重要因素。

首先，创造意识的激活、创造灵感的生发，可以使表演者每一次演出都具有新的生命。

大钢琴家鲁宾斯坦在批评那些演奏上缺乏创造热情的演奏家时说："有不少艺术家当他们'学会'了一个作品，就把这个作品放进口袋里——从那以后，他们就只是从口袋里再也不是从心里演奏了。"①音乐表演者的再创造意识不强，演出时缺乏创造的灵感与热情，就不能使每一次演出都具有独特的价值。

具有强烈的再创造意识的表演艺术家每一次排练保留节目时，总是不满足自己原有的解释，总是有新的发现。梅纽因就谈到："我时常通过对自己已经熟悉的作品进行再研究，来更新对这部作品的理解，用我的想象力来寻找作品的真正含意，以保持对这部作品的活生生的音乐形象。"②托斯卡尼尼在50年指挥生涯中，指挥贝多芬英雄交响乐的次数，连自己也记不清了，但在83岁时，对这首交响乐，他还是从新的角度去寻求新的发现。他决定把第二乐章葬礼进行曲中著名的装饰音移至弱拍上演奏，希望这样更能体现贝多芬的精神。这些演奏大师都是以强烈的再创

---

① 转引自《人民音乐》1984年第8期第53页。

② 罗宾·丹尼尔斯《梅纽因谈话录》，人民音乐出版社1984年版第39页。

造意识探求作品丰富的内涵与美的形式，力求在音符里挖掘出新的表演可能性，使自己的每次再创造总能以新的面貌出现在听众面前。

因此，在具有强烈创造热情与灵感的音乐表演家的每一次演出中，作品都能赋予新的生命、更丰富的内涵，听众都能获得新鲜的感受，以及意想不到的效果。如人们欣赏大指挥家克赖伯指挥的音乐，就好象面临浩瀚的大海与无垠的大地，心旷神怡。他所在乐团的首席小提琴爱提敬畏地说："在他指挥下，每个音符都是活生生的，我们好象不是第二千遍演奏勃拉姆斯的第二交响乐，而是象第一次演奏一样。"[①]苏联钢琴家索甫罗尼兹基演奏的肖邦E大调夜曲可以演奏10次，每一次都不一样。著名大提琴家马友友的演奏特点就是每次演出都充满诗意的灵感与创造的激情。

其次，表演者对创造热情与强烈的创造意识应具有一定的控制能力。这是指在表演中放收自如的能力与控制感情的强度与变化的幅度不影响作品整体性及形式美的法则。这一方面要求表演者能以自己的热情激起听众的情感，又能调动、控制这种创造的热情，使之不至于变成无法控制的创造激情而冲决理智的堤岸。美国朱利安达音乐学院声乐教师塞吉厄斯·卡吉谈到："有一次我观看了一位有才能的年轻女高音唱《托斯卡》第二幕，当她唱咏叹调时，不禁抑制不住激动得真地哭起来，一瞬间，听众深为感动。接着发生的就太糟糕了。由于呜咽，她再也不能开口唱咏叹调，难堪地停顿了半天之后，她终于控制住自己的啜泣。但是她那润湿了的一片假睫毛掉在面颊上摇晃着……"。[②]这位年轻的女高音就是由于无法把激情控制在理性的轨道中，出现了无法料及的难以收拾的局面。

---

① 李耀伦编译《现代国际乐坛》，学林出版社1985年版第53页。

② 转引自《人民音乐》1984年第8期第25页。

另一方面，有控制激情能力的演奏家还可以使自己的强烈的创造激情始终与形式美的法则相结合，正如大钢琴家霍夫曼所讲："艺术家在乐曲的任何特殊部份都能分辨并且感觉到他的乐器能有多大反应，使他不致违背美学的原则"。① 苏联著名钢琴家霍罗维兹在演奏拉赫玛尼诺夫第三钢琴协奏曲时既有澎湃的气势，扣人心弦的热情，而那百万瓦能量又是受到理性约束的，使之始终保持在美的规范之中。

如何达到两者的统一？

要在演奏演唱中达到创造热情与控制统一，首先，表演者对作品要有准确的、较稳定的整体感，以及从总体上把握作品的能力。大钢琴家涅高兹就谈到：听众和音乐家们通常都很赞赏他演奏的肖邦第一协奏曲，他在演奏这一作品时，各种内外因素对他的影响都很少，使他的水平较为稳定。其原因就在于他对此曲扎实地下过一番苦功，后来又通过反复的实践，从整体上牢固地把握这一作品，每次创造的水平就比较稳定了。

其次，对乐曲的感情有了深刻的体验及表现能力以后，要有随时呼唤感情与灵感的能力及控制感情程度的能力。斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》一书中说过：演员艺术与其它艺术的主要区别就在于，所有其它艺术家只有被灵感控制的时候才能进行创作。可是舞台艺术家该自己控制灵感，只要戏剧演出海报刊有自己演出的消息就能随时呼唤灵感。这也适合于音乐的表演，只要表演者一出现在台上，他就能全神贯注地进入创造的情绪，就能呼唤创造灵感，保持一种常演常新的创造意识，同时又能自如地控制创造热情的力度与幅度，使之纳入美的形式渠道之中。

再次，还要培养自己注意的分配能力，既能投入演奏的音乐

---

① 约·霍夫曼《论钢琴演奏》，人民音乐出版社1984年版第13页。

中去，充分发挥情感的表现，又能清醒地指挥自己的演奏，倾听自己的演奏，客观地注意自己的表演。大指挥家康德拉申指出，指挥家应当"一方面作为保证排练好的东西得到实现的领头人去感觉音响，另一方面则作为期待旋律与和声一种进行却突然听到某种更清新和意外的东西的听众去感觉音响。"[①] 我国指挥家马革顺在《合唱学》中也强调指出：必须以全部热情来投入演出，但另一方面，还必须具有冷静、清醒的头脑，务求使演出按照应有的情绪进行，并防止一切可能发生的偏差。

四、临场发挥的心理状态与怯场的克服

无论是表演大师还是初出茅庐刚登台的小朋友，都有一个在表演场、在坐满观众的氛围中进行再创造的问题。练兵千日，用兵一时，作为时间艺术的音乐表演，在台上临场发挥得如何足可以影响苦练多日的成功与失败。有的人习惯这种与听众相互交流的氛围，习惯不断进行调节与反馈的表演场，就可以从容应战，甚至在台上发挥得更出色。大钢琴家傅聪就谈到："因为有了群众，无形中有种感情的交流使我心中温暖；也因为在群众面前，必须把作品的精华全部发掘出来，否则就对不起群众，对不起艺术品，所以我在台上特别能集中。我自己觉得录的唱片就不如我台上弹的那么感情热烈……"。[②] 但是也有不少人，特别是缺乏表演实践的学生，却容易在这种表演的氛围中感到无所适从，心慌意乱，在台上只能显示出平常水平的60%至70%，更有甚者会突然脑子空白，无法继续演奏下去。这种怯场，不仅会出现在初学者身上，甚至一些演奏大师也有这种紧张心理状态，如当代著名的西班牙大提琴家卡萨斯就常说："一想到要举行公开的音乐

---

① 康德拉申《指挥家的境界》，人民音乐出版社1987年版第84页。

② 傅雷等《与傅聪谈音乐》，三联书店1984年版第14页。

会，我总是象做恶梦”。①

怯场现象不仅出现在音乐演奏中，也会出现在体育比赛、学生考试等情况下。心理学上认为，“因各种原因造成的情绪紧张致使原来已形成的熟悉动作、熟记了的材料不能重新回忆、再现或再做”②就算是怯场。怯场的生理机制是因为内心的紧张使大脑皮层出现了优势兴奋中心，从而抑制及阻碍了皮层上以往形成的暂时联系的再次接通。因此，要克服怯场现象，可以从以下几个方面着手：

一是对演唱前的怯场，要分析原因，增强自信心，减轻紧张造成兴奋中心的强度。如帕瓦罗蒂年轻时，应邀在勒佐·艾米利亚的阿里斯托大厅演出，选的曲目是《弄臣》中的《我似乎看见了眼泪》，这是一段难度很大的男高音咏叹调，他刚走上舞台，发现世界最著名的男高音费鲁齐·塔利阿维尼坐在第一排。他紧张得快要晕过去，但很快就镇静下来，控制自己的激动，把紧张的心情转化为演唱的热情。

二是要克服生理障碍与技术难题，使自己的技巧流畅并达到自动化的程度。平时技术上的自由才能使台上心理状态减少负担获得自由。当技术的练习已达到自动化的状态即肌肉运动已变成下意识地按照练习的程序从始至终的按照既定方式进行，这时大脑的意识主要就沉浸于音乐中，而不要去干预发声器官的动作，否则就会适得其反。

三是在台上要把紧张的兴奋中心转移为对音乐体验的兴奋中去，当你全神贯住地投入音乐的情感流时，就会忘记周围的观众及不利的因素。

---

① 李耀伦编译《现代国际乐坛》，学林出版社1985年版第75—76页。

② 八所综合性大学编写组《心理学词典》，广西人民出版社1984年版第173页。

四是对自己要进行积极的心理暗示，不要把自己与听众的关系视为敌对的，而变成一种友好的气氛，他们不是来挑刺的，找毛病的，而都是与自己一样热爱音乐的，是自己的支持者，这样心情就会轻松很多，心理负担也会减轻。

五是要学会正确的、综合的背谱方法，这可以帮助自己在危急关头渡过难关。演奏的记忆有手指或发声器官的运动觉、触觉的记忆，有听觉表象在脑中再现的听觉记忆，也有乐谱符号形式在脑海浮现的视觉记忆，还有乐曲整体结构、和声、织体以及内在情绪的逻辑的记忆。当表演者在真正熟记一首乐曲时，应该把这几种不同记忆综合起来，进行综合记忆，这样背谱就能万无一失，不容易出什么差错。

六是要多参加演出实践，积累丰富的演出经验，经历过大小、气氛不同的表演场，就可以有出色的应变能力，克服一切不利于演出的因素，使自己的演出能挥洒自如。

七是要安排好演出当天的日程，调节好练琴与休息的关系，保证身心健康、愉快地奔赴剧场。健康的体质与愉快的心境，心理与生理的协调一致也是保证演出成功的一个重要因素。

总之，音乐表演的这几个环节：从整体地把握与准确地感知，到作品意蕴的深入发掘，以及创造热情的激发与控制，临场的充分发挥等，是彼此相关，相辅相成，缺一不可的。没有准确的感知，就无从发掘其丰富的意蕴。对作品没有丰富的体验、想象与深入的领悟，创造的激情就无法激发，技巧的外化也是缺乏内涵的。但是有了充分的审美感受，没有适当的技巧予以表现与良好的临场发挥，也不能达到完美的再创造。只有环环相扣，互相促进，充分发挥表演中每一种心理因素的作用并使之协调地综合运动，才能实现表演的真正再创造。

第六章

音乐欣赏心理

第一节 不同类型与层次的欣赏者心理结构分析

音乐的欣赏者有各种不同类型与层次，关于这些类型与层次的划分问题，古今中外许多学者都在自己的著述中论及，根据我们掌握的资料，可有三大类不同的划分方法。

第一类划分方法是从欣赏者的社会人口学特征、社会心理、个性心理特征的角度出发的。如古希腊的柏拉图把公众分为四组：幼儿、少年、受过教育的老人和青年人、老年人。亚里斯多德把欣赏者分为两类，一类是“自由民出身的并由于他们受到教育而有文化的人们”；另一类是“由工匠、佣仆等人组成的粗野的公众”。①苏联理论家雨约把听众划分为“革新派”、“模仿派”等。

第二类划分方法把着重点放在欣赏者对音乐的态度、需求方面。如我国荀子《乐论》就指出：“乐者乐也。君子乐得其道，

① 转引自A·索哈尔《音乐社会学》，中国文联出版社1985年版第24页。

小人乐得其欲。”苏联的达维道夫提出感知者分为 5 种类型：1．认识型；2．补偿型；3．鉴别型；4．伦理型；5．社会威信型。

第三类划分方法是以欣赏者对音乐的感知质量即对音乐感知程度、吸收程度、鉴别评价的能力为根据来区别听众类型的。如我国的《乐记》乐本篇谈到：“凡音者，生于人心者也，乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也。惟君子为能知乐”。英国剑桥大学教授迈耶尔根据他对音乐听众的心理反应所做的实验结果，把听众分为 4 种类型：1．主观类，即生理类。注重音乐对自身生理和情绪的影响。2．联想类。注重音乐所引起的某种情景、事物的联想。3．客观类。注意力集中在音乐的形式和技巧方面。4．性格类。将音乐分为快乐的、悲哀的、神秘的等各种性格。

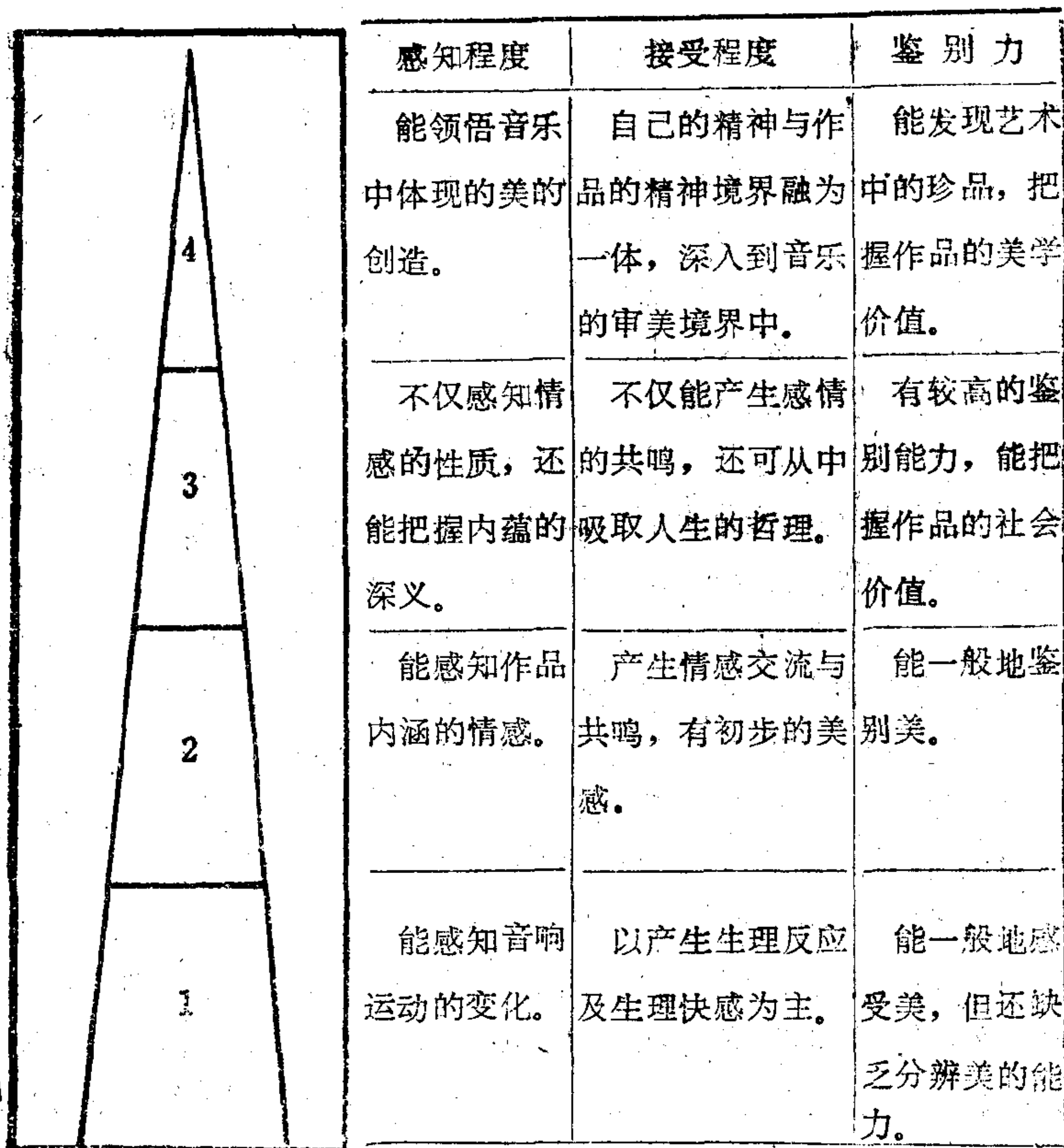
还有一些学者采取以上三者交叉的方法进行分类。

我们认为，欣赏者主要是以其欣赏能力的高低而分成若干层次的。他们的社会经历、文化水平、性格、修养、年龄、血缘、地缘、职缘等等，都是对他们的音乐欣赏能力形成有着重要影响的要素，但又都不是绝对的决定因素。因此，我们以音乐感知的质量、审美感受的程度作为直接衡量欣赏者欣赏能力的标准，按欣赏能力的高低，将欣赏者划分为如下 4 个层次：(见下页图13)

这个由 4 个层次形成的音乐欣赏者结构是一种动态的结构，低级可以向高级发展，同一个人在欣赏不同类型、性质的作品时，也可能处于不同的层次。而且，层次只是大约的划分，各层次内、层次间都还有不少差异存在。

各个层次的欣赏者，其音响感知、感情体验、联想想象、理解认识等能力强弱不一，诸心理要素或平衡协调，运用自如；或有所侧重、有所偏废；各具特点。

暂时仅停留在最低一个层次的欣赏者，往往日常音乐生活贫



感知程度	接受程度	鉴别力
能领悟音乐中体现的美的创造。	自己的精神与作品的精神境界融为一体，深入到音乐的审美境界中。	能发现艺术中的珍品，把握作品的美学价值。
不仅感知情感的性质，还能把握内蕴的深义。	不仅能产生感情的共鸣，还可从中吸取人生的哲理。	有较高的鉴别能力，能把握作品的社会价值。
能感知作品内涵的情感。	产生情感交流与共鸣，有初步的美感。	能一般地鉴别美。
能感知音响运动的变化。	以产生生理反应及生理快感为主。	能一般地感受美，但还缺乏分辨美的能力。

图13　欣赏能力4个层次的划分

乏、单调，音乐视野窄，缺少必要的基础音乐教育。他们对音乐只是一种初步的接触，生理性的、感性的接受，因此，能引起他们兴趣的往往是那些时髦的、外在音响刺激较强烈的音乐。有时，这些音乐如同香浓的美酒，他们酣醉其中，随着急促、跳跃的节奏，强的音量以及音乐中原始情感的流露而呼吸加快，心跳加速，面部或潮红、或苍白、情绪兴奋不能自已，手舞足蹈，甚

至产生神经性眩晕、痉挛等；有时，那音乐又如同凉爽的轻风，舒适的衣被，他们在柔和的音色、音量，美妙的旋律中得到抚慰、安宁、松弛。生理上的快感、情绪上的共鸣便是这层次的欣赏者全部的欣赏目的；不甚完整的音响感知是在他们欣赏中起主要作用的心理要素，其它的如感情体验、联想想象都还很受局限，理解认识则还谈不上。这类欣赏者的音乐欣赏心理结构尚不健全，他们能一般地感受音乐美，但尚缺乏分辨音乐美的能力。他们的音乐欣赏是盲目的、消极的，带有很大的片面性、局限性，他们的审美感受流于表面化，甚至会失之偏颇。

有较高欣赏能力的欣赏者，在某些时间，如正在做其他事情又漫不经心地听着音乐时，或在欣赏一些娱乐性很强、以给人官能享受为主的音乐时，以及听一些实用性的，如为广告、医疗等所用的音乐时，也会以能感知音响运动的变化，获得感官享受为满足。但这只是他们音乐欣赏领域中较次要的一部分，他们在音乐世界中所追求的、能够领略到的美远远不止于此。

完整的音响感知是良好的音乐欣赏能力的基础和前提。它包括对音高、节奏、音量、音色等音乐要素的良好的辨别力；对旋律、和声、复调及多声部织体、曲式结构等良好的感受力；对音乐的注意力、记忆力等。而这些是仅停留在最低层次上的欣赏者尚不具备的。完整的音响感知会导致感情体验、联想想象、理解认识等心理因素的渗入。当然，后者还与欣赏者丰富的生活经历——特别是音乐生活经历及其记忆贮备有关，其中理解认识更是需要一定的音乐造诣，如具备一般的文艺理论知识、音乐史知识、音乐技术知识等才能实现，这些也是仅停留在最低层次上的欣赏者所欠缺的。

处于第二、第三个层次上的欣赏者，具备基础的音乐知识，有一定的音乐欣赏视野，也许参加过一些音乐艺术实践，音乐生活较丰富。在音乐欣赏中，他们对音乐音响及其结构形式已有一

个基本完整、正确的感知觉，并在无形中将所感受到的旋律起伏、节奏张驰、和声、音色和音响的色调变化等转化为相应的自身感情的运动形态，从而体验到音乐所表现的基本感情，与其产生共鸣。

在感情体验的过程中，人们可以根据自己对音响运动形式的把握，有时在某种程度上也借助音乐作品的文学标题等非音乐因素的提示，进一步调动自己日常积累的种种感觉经验，抓住听觉与视觉及其他各种感觉间某些类似之处，以情感为中介使彼此沟通起来，形成审美通感。进而打开记忆的闸门，产生联想。联想的内容总是与欣赏者自身的经历、经验有关的，所以，通过联想，欣赏者在音乐这种高度主体性的艺术中回返自身、重新发现自我。同时，被音乐激活了的、具有主体独特个性的情感方式将更积极、主动去容纳、跟踪音乐。这种主体感情与音乐所表现的感情的交流、融合越深入，所迸发的美感共鸣就越强烈，感情越丰富。

当站在较高层次上的欣赏者由表及里，由此及彼，深入挖掘、体验，把握作品内涵的深义时，当取之于过去经验的联想已不能达到音乐所展示的更高的审美境界时，创造性的想象便产生了。想象依然建立在感知、观察和经验之上，但它又超越了具体的感知和经验，它是自由的，无拘无束的，往往还是夸张的，但那是合乎事物发展必然规律的夸张，它比现实更美，更富光彩。想象使主体的感情、精神得以升华，使人们突破音响的外壳，深入到音乐精神的深处摄取其内蕴的寓意，从中悟出人生的哲理。

在感情体验、联想想象过程中，理性认识这一心理活动也在起作用。如欣赏者对音乐中种种构成因素、技术手法乃至不同的体裁、不同的流派、风格，不同的表现形式、约定俗成的手法等等都会有不同程度的了解，这些知识会自觉或不自觉地被运用到具体作品的欣赏中去，不少欣赏者往往还已经掌握或努力去了解

了音乐作品的文学标题、歌词，所涉及的旁类艺术作品原型、故事情节、人物等等非音乐因素以及作品的创作背景、作者意图、历史地位、反响程度、范围等资料以助欣赏，这就是理性认识的加入。理性认识能使欣赏者的感情体验、联想想象更加定向，不易偏误，注意和记忆更加积极、主动，使欣赏者能深入、全面地理解作品，加深对音乐的感受。

以上所述的音乐欣赏中的感情体验，联想想象以及理性认识活动在其中起作用的情形，都将视欣赏者的生活阅历、经验、音乐文化水平和想象力的丰富程度、思想水平等因素而表现出不同的深度、广度、强度和不同的平衡、协调程度。而且，在实际欣赏中，人们总是综合地运用从感知觉、记忆到逻辑思维等一系列心理活动，所以，感情体验、联想想象及理解认识不能截然分出先后来，它们在审美感受的发展中往往交叉进行。

一般而言，第二层次上的欣赏者只是初步踏入这些领域，欣赏中心理活动以音响感知、感情体验为主，其余环节还较薄弱。这类欣赏者对那些内容比较浅显，或以抒情取胜，或以绘声绘色的音乐形象引人注目的通俗名曲、小品、通俗歌曲等较感兴趣，对其他内容较深刻、思想性较强、手法较复杂的音乐作品，往往还处于浅尝辄止的阶段，甚至还缺乏聆听的耐心。

第三层次上的欣赏者已有较强的音乐感知力，已能在较高的层次上接受音乐，音乐欣赏的范围已较宽广，但尚未能从“必然王国”进入“自由王国”。

有一点不应忽视，那就是欣赏者的音乐修养对其欣赏水平起很大作用，但两者间的关系并不一定成正比。高尔基在他的《母亲》一书中，就不止一次地描写了那位没有音乐知识却饱经风霜的母亲对音乐的丰富的感情体验及联想想象。如一首格里格的钢琴曲，开始时对她来说只是“一片杂乱无章的声音”，但随着“音乐渐渐增强……心不知不觉地激动起来”，她眼前浮现出早

已忘却的往事，情感的波澜在心海深处翻滚……。可见，一个人的生活阅历、人生观、世界观都能影响音乐欣赏的质量。

有时，某些音乐专业水平较高的欣赏者，在欣赏中也会犯这样或那样的毛病。如听门德尔松的《仲夏夜之梦序曲》，某人只注意到："这是木管奏出的和弦，Ⅰ级，Ⅴ级，降三音的Ⅳ级，回到Ⅰ级；小提琴快速跳弓弱奏，这个主题全是由八分音符构成的……"。某人则当陶醉在这描绘夏夜森林仙境的美妙音响中时，联想到作者在绘画方面也有很高的造诣，再联想到作者的贵族出身，所受的一整套贵族式的教育，不仅音乐、绘画，还会多种外语，会击剑，骑马、游泳呢……，他还是个犹太人，后来希特勒砸了他的墓……。两种欣赏方式都有问题。前者过多地把注意力放在外在形式——作品的写作作巧、演奏技巧方面，光顾着进行知识性的判断、科学的归类而忘记了把握作品内在的情感表现，使审美体验无从谈起；后者不该在审美体验进行时任由发散性思维如野马脱疆，喧宾夺主，致使注意力转移、审美体验的心理进程中断。由此可见，诸心理要素的协调运动一旦被破坏，欣赏就不能正常进行，能掌握控制好自己的心理活动，使其协调、灵活，才能进人更高的欣赏层次。

最高一个层次的欣赏者，他们具有较高的思想水平、较丰富的生活阅历。对人生，对社会，对整个客观世界都有较全面、深刻的认识，能把握事物发展的内在规律。同时他们有较深的音乐艺术造诣，具备音乐欣赏中所需要的全面的理论知识，积累了丰富的音乐欣赏的实践经验，并在这些积累中建立了相对稳定的神经联系，也就是说大脑皮层上感性经验与理性经验的区域由于多次的配合而造就了较稳定的神经通路；信息能迅速地在有关区域传递，产生综合的心理活动。于是，形成了将理性认识熔冶于内的高级音乐审美直觉，形成了审美趣味较高的欣赏标准，形成了完备的音乐审美心理结构。因此在音乐欣赏中，他们能立即把

注意力集中在音乐作品蕴于内而形诸于外的基本形象特征上面，迅速地透过音乐音响形式美的外表捕捉音乐内蕴的意义。抽象的分析、概念的演绎在瞬间即告完成，实际上是为高级审美直觉所取代，对符合自己的欣赏标准的音乐作品，感官、情绪的愉悦马上转化为相应的情感反应，情感的激活导致进一步主动、准确地接受音乐信息，主客体的情感交流使主体进入审美体验即沉醉于特定情境的喜怒哀乐之中，联想想象随音乐而驰骋，于是，欣赏者的感情、精神升腾了，与被欣赏的音乐作品所展现的感情、精神逐渐达到同一审美境界，这是生理快感所远不可及的，现实情感、理性情感也不能达到的更高尚、更澄彻、更震憾人心的境界……。一曲终了，一次音乐欣赏的全过程基本完满结束，诸心理要素又完成一次协调活动，已就的神经通路又一次被巩固、被拓展，欣赏经验的积淀又一次增加，下次欣赏的基础又一次被强化，尚有余音缭绕——那就是欣赏者还可以通过引伸性意象，继续开拓新的审美境界。还需要指出的是，这一层次的欣赏者不仅能带着从无意识中释放出来的巨大心理能量去体验音乐的丰富的情感，领悟音乐中体现的种种美的创造，而且还能在所有经验积淀之上，全面运演自己的观念系统，对音乐作品作出审美的判断、评价。审美判断、评价是在理解的基础上作出的，它又反过来深化理解，在欣赏中它往往是由高级审美直觉完成的。

完备的音乐欣赏心理结构——高质素的、配合默契、发展平衡的音响感知、感情体验、联想想象、理解认识——是在音乐艺术的历史性发展中，在主体丰富的音乐实践，尤其是音乐欣赏实践中逐渐形成的，它也将在其中继续不断地发展，日益丰富、精密和强有力。

第二节　不同类型的音乐作品的不同心理状态

一、不同流派、风格的欣赏

在音乐艺术发展的历史长河中，出现过许多不同的流派、风格。大致上，流派可分为古典的、浪漫的、现实的和现代的等几种，它们之间是纵向联系的，往往由后者取代前者，但前后衔接时会出现重叠、混合的现象。风格也可分为流派的、时代的、民族的、个人的等几种，它们之间是横向联系的，可同时存在于一个作品中。流派和风格都有其产生和发展的社会基础，都是在某一特定历史时期的现实意识上建立的审美意识的产物，是一种审美方法、一种创作思想、创作手法。随着历史的演化，人类审美意识结构的更替，流派、风格也在不断变迁。然而，被取代并不等于消逝，每一种流派、风格中那些较深刻地反映了当时的社会风貌，较完整地体现了当时的审美意识的代表作品，都会以其不朽的生命力，以其独具魅力的美而流传千古，后人在欣赏它们时，则以不同的心理状态，陶醉在那特色各异的美之中。

1、流派与时代风格

从历史上音乐流派、风格的复杂变迁中，我们可以看到两种基本的对立倾向：一种是注重理性、以反映客观社会现实为主的；另一种是强调个人感情抒发、以表现主观理想为主的。大体上，古典主义、现实主义属于前者，而浪漫主义、现代主义属于后者。欧洲的音乐从古希腊、中世纪、文艺复兴、巴洛克时期到古典乐派、浪漫乐派、现实主义、现代派等，基本上是两种倾向轮流占据主导地位，在某些过渡时期两种倾向混合并存，基本呈螺旋型上升的发展态势。在中国，由于自孔夫子以来，伦理理性

在民族心理中逐渐确立了它的主导地位，重理性，讲中庸，求和谐成了民族审美心理的重要特征，因此音乐也多在理性的制约下表现情感，即两种倾向兼而有之。但不同时期仍有不同的侧重，而且，民间音乐则更倾向于强调感情抒发。

音乐史上两种倾向的交替转换，一方面是人类追求新异、变化的审美心理特性使然，另一方面与人类历史发展中表现出来的对立统一交替转换有密切关系。这两种倾向能使欣赏者在欣赏时产生不同的心理状态。

崇尚理性、以反映社会现实为主的倾向往往与人类社会的相对稳定时期相联系。当与生产力发展相适应的新的生产关系行将或已经取代旧的，社会矛盾相对趋向统一之时，人的个性能够在社会进步、发展的同时得以发展，个体的自我肯定、充实将在对社会价值观念的信奉、服从中得以实现，于是反映社会现实，表现人心所向的音乐便产生了。如在欧洲资产阶级上升时期出现的古典乐派，就是以崇尚理性、着重现实、突出共性、乐观向上、讲究规范、结构均衡、追求和谐等作为其特征的。中国较强盛的汉、唐等时代，音乐也有与古典乐派相类似的特征，如汉高祖刘邦所作、当时由120名儿童伴唱的《大风歌》，展现了豪壮的气魄；又如唐宫廷乐舞《秦王破阵乐》，史称其舞象及音乐，“发扬蹈厉，声韵慷慨”。① 这类音乐作品最容易使那些正把心智、精力倾注于革命性、建设性的事业、工作，正为达到某一目的而奋斗的人们产生共鸣。音乐中的明快乐观，能使人心胸开朗，信心倍增；深沉严峻则能使人变得成熟，积聚起内在的力量；而慷慨激昂，更能使人热血沸腾，充满斗志……这种音乐，往往使欣赏者产生与个人肩负的历史使命，胸怀的志向、抱负，献身精神以及某种责任感等等有关的情感和理智性的思考，产生与黑暗后

① 转引自《辞海·艺术分册》，上海辞书出版社1980年版第231页。

的黎明日出，暴风雨后的晴空彩虹、壮观的山水、艳丽的花朵等等有关的联想、想象；使欣赏者原先情感世界中的消极因素得以转化，积极因素进一步得到诱发、强化、丰富、充实、升华，于是进入更崇高、壮阔的精神境界中。历史上，列宁就曾对古典乐派的集大成者贝多芬的《热情奏鸣曲》大加赞赏并给予高度评价。这正是因为这首寄寓着人的意志和智慧必然战胜、驾驭自然之意的热情奔放的乐曲，给予这位无产阶级革命领袖以信心和力量，使他得到了超越现实、理性的更高的精神启示，由此也说明了音乐由于其特殊性而具有超越阶级、时代界限的强烈的感染力。

反之，音乐中注重感情、以表现主观理想为主的倾向，则往往与社会的动荡不安时期相联系。既存的生产关系已不适应生产力的发展，社会矛盾尖锐对立时，人们对现状不满，一时又看不到出路，于是有的愤世嫉俗，有的消极遁世，有的追求理想，有的陷入幻境……。欧洲音乐史上，表现出追求理想、注重感情，突出个性及民族性、形式、手法、结构自由不羁，标新立异等特征的浪漫乐派，就出现在资产阶级革命与封建王朝复辟的斗争已达白热化、无产阶级与资产阶级的斗争日益表面化、社会矛盾错综复杂的19世纪；而着重表现主观世界，喜欢出奇制胜的各种现代流派，则出现在曾把死亡、恐怖、惨烈、忧虑带给全世界人民的两次大战的前前后后。在中国，处于战乱和腐败、残暴统治下的三国时代，也有阮籍表现自己不满现实，逃避暴政，借酒佯狂，发泄内心积郁的不平之气的琴曲《酒狂》，以及反映当时的文人隐士与世不合，清高自傲，孤芳自赏的琴曲《梅花三弄》、《碣石调幽兰》等。《酒狂》短小精炼，演奏时重音多在三拍子的第二、三拍，《梅花三弄》的节奏自由跌宕，而且在曲终前突然从F宫转入a角调，这些似不合规范的，不拘一格的形式手法却独具感情色彩。对这一类音乐作品的欣赏，往往由于其特征各异，而使人耳目一新，由于其灵活多变、重描绘而使人容易产生丰富

多样的联想、想象，由于其表述情感更为生动，更富有个性而更容易使人受到感染，发生共鸣，或怒、或悲、或惑、或狂……如恰遇心情与之不谋而合者，则味更浓，情更烈。于是，那些沉溺于某种个人情感中的欣赏者，便可在音乐中使自己的消极情感得到宣泄、疏导，最后从情感旋涡中得到解脱，心灵得到安宁、平静。如同母亲的阵痛预示着新生命的诞生一样，社会的动荡不安孕育着人类历史的进步，而表现失望愤懑、梦幻理想的音乐，也能使人的灵魂变得更纯净、高尚。

尽管有重理性和重感情之分，但音乐毕竟是一种以情感表现为主的艺术，只是重理性者多突出理性支配下的感情表现，这种感情表现往往在当时的社会具有共性的意义，并较多地趋向于肯定的范畴，与乐观、进取、信心、勇气等相联系。如海顿、莫扎特这两位古典大师，生活经历都坎坷、艰难，但他们的音乐的主流，一个质朴、欢快、富于幽默感；一个明朗、优美，如阳光般温暖。与其说他们主要表现的是个人情感，不如说他们着重表现了在较开明的约瑟夫全盛时期人民的种种乐观的幻想以及那种高尚而宽宏的人道主义感情更为确切。而重感情者则强调不受理性束缚的自由的情感抒发，突出个性表现，并较多地倾向于否定的范畴，如柏辽兹的孤独、愤懑；柴可夫斯基的悲怆、伤感等等。重理性者富于哲理性，不突出形象描绘，正如贝多芬对自己的第六“田园”交响乐所说的“感受多于音画”，① 重感情者则富于幻想性，作品中形象描绘的成份较多。所以，在音乐欣赏中，欣赏者在音响感知的基础上，对前者更偏重感情体验和理解认识，较少产生有关形象的联想想象，对后者则以感情体验和联想想象为主，较少引起理性思索。

---

① 转引自杨民望编写《世界名曲欣赏·德奥部分》，上海文艺出版社1984年版第151页。

虽然历史上的流派可按偏重理性或感情的两种倾向而分为两大类，但同类或不同类的各种流派间在题材内容、音乐语言、表现形式：手法等几方面除存在不少共同点之外，也有许多差别，而且还存在一些中间类别，所以欣赏者的心理还会呈现更细致、更复杂的不同状态。

例如，巴洛克音乐在风格倾向上是接近浪漫乐派的，两者同样追求新奇的手法和激情的表现。但是，欣赏巴洛克的音乐（如巴赫的管风琴曲《d小调托卡塔与赋格》、亨德尔的《哈利路亚》大合唱等），往往令人感到激情在胸中澎湃、高涨、溢满；而欣赏浪漫乐派的音乐（如肖邦的钢琴曲《c小调“革命”练习曲》、柴可夫斯基的第六交响乐“悲怆”等），却更多地感觉激情从胸中奔流、喷涌，倾泻而出。前者喜欢宏伟的形式，建筑般复杂、精密的结构及装饰，通过形式的夸张达到情感的充盈，从中人的尊严得以上升；而后者更倾向灵活、自由的结构形式，通过尽情的抒发而达到情感的宣泄，从中人的个性得到解放。

又如音乐中的印象派，既有其反对表现主观情感，而注重表现客观自然面貌，并追求形式精美的一面，又有其表现个人感受为主的另一面。印象派笔下的客观自然界带有浓厚的主观色彩，更多是描写大自然给人的种种感受、印象，尤其着重表现视觉所感受不到的其它一些细微感受和内心印象，而且题材内容基本不涉及社会问题，甚至极少触及社会生活，所以，印象派的作品不象古典派的作品那样给人以倾向理性的美感，导引人进行理性的思索，也不象浪漫乐派的作品那样使人产生狂放的激情，它以给人优雅的感官享受为主，以引起人有关的形象、色彩等联想、想象为主，带给人一种梦幻般飘忽、朦胧的美感。

再如新古典主义，要让20世纪与18世纪联系，似乎是用新的语言、技术再现那种均衡、理性、客观。对欣赏者来说，从旧貌中见新颜，在新颜中识旧貌。有熟悉感，又有新奇感，较容易接

受。但是，请听莫扎特是怎样说的："我把欢乐注进音乐，为的是让世界感到欢乐"。①再听斯特拉文斯基又是怎样说的："我既不唤起人们的欢乐，也不唤起人们的悲伤，我追求更多的抽象性"。②可见古典主义音乐与新古典主义音乐的宗旨并不一样，前者尽主观努力追求客观世界的均衡、理性，多引起欣赏者向外的、积极进取的情感，后者则在变幻莫测的客观世界中力求内心的均衡、理性，往往使欣赏者产生向内的、自我控制的平静的心理状态。

还有表现主义音乐，以紧张、不和谐表达在矛盾重重、危机四伏的现实中人的内心孤独、恐惧、苦闷、愤慨；表现在理性社会中隐伏的、人的潜意识中存在的种种非理性的倾向。从积极的意义上看，如果浪漫主义可以使人从美好的梦境中奋起，那么表现主义则能够使人在恶梦中警醒。

流派多种，风格多样，流派是社会发展的产物，流派风格归根到底也是时代风格的反映。但一部音乐作品，除了表现出某种流派风格之外，还有某一民族风格及作曲家个人风格的表现，而不同的作品中反映出来的不同的民族风格和个人风格，也会导致欣赏者心理状态的差异。

2. 民族风格

民族风格可以体现在作品题材上。以某一民族的生活、历史、传说或自然风光等内容为题材，能够比较直接地表现该民族的性格、心理、感情。但更为本质的是创作中民族思想感情、精神、性格和民族的美学思想、审美习惯等等的体现，此外，具有民族特色的表现手法也是不可缺少的。苏联音乐学家聂斯齐耶夫

---

① 马慧玲《欧洲古典名曲欣赏》，北京出版社1985年版第2[illegible]页。

② 转引自刘可希《西方音乐及其流派》，四川人民出版社1986年版第241页。

谈到："当格林卡描写西班牙、波兰或东方国家的画面时，他仍然是一个俄罗斯艺术家。柴可夫斯基在根据莎士比亚、但丁、拜伦的题材而写的作品中。依然不失为祖国人民的民族性格、思想和意图的表现者"。① 可见在民族的题材、民族的精神及民族的表现形式这三者中，精神是核心，题材是基础，表现形式是具体体现，它们相辅相成，互相作用。

对于欣赏者来说，一般具有自己本民族风格的作品会使他们感到特别亲切、熟悉，易于理解。因为一个民族所处的环境，它的历史，造就了特定的民族心理、性格、气质。民族的语言特点、民间风俗、民族音乐传统等一系列在音乐民族风格的形成发展中起重要作用的因素，都通过集体无意识积淀而作用于欣赏者，成为他们的民族审美趣味、审美习惯的基础。另一方面，欣赏者后天的音乐、文化修养、生活经历等也能使其审美趣味、习惯得以丰富、扩展，所以，越是接受音乐教育不多，生活范围小，音乐视野窄的人，越容易较局限地只倾向于喜爱自己本民族或本地区的音乐，而音乐文化水平较高，生活面较宽的人，则除了对本民族音乐有较浓厚、全面的兴趣之外，也能较好地欣赏具有其它民族风格的音乐。中国东北音乐的豪放、质朴，江南音乐的婉约、隽永，西部音乐的高亢、粗犷，印尼甘美兰乐队的优雅平和，美国爵士乐的充满活力，南欧音乐的热情奔放，北欧音乐的浓郁深沉，法兰西的轻盈，俄罗斯的悠长……都会视欣赏者的个人性格、气质及彼时彼地的心境而相应地收到良好的欣赏效果。

3．个人风格

民族风格使音乐作品的风采各异，而作曲家的个人风格则使音乐作品个性鲜明、独特，它往往在作品的题材内容、音乐语言、表现手法等方面体现出来。一个作曲家独特风格的形成是和

① 聂斯齐耶夫《论音乐的民族特点》，上海文艺出版社1961年版第23页。

他对社会、人生的观点、政治思想的倾向，他的个人经历，对生活的独特体验、观察，与众不同的气质、性格以及音乐修养、艺术修养分不开的。而欣赏者如在所有这些方面，或其中某些方面与其大致相似，则容易发生共鸣。

如具有先进世界观的欣赏者喜欢反映时代精神、民族心声，表现进步阶级、阶层的典型思想感情，反映社会矛盾与历史发展的大趋势的音乐作品；具有积极人生观的欣赏者喜欢乐观向上、表现出关注和同情人类进步、热爱大自然的的音乐作品。反过来，这些音乐对某些欣赏者的世界观、人生观向先进、积极的方面形成或转变也能起促进作用。此外，有海上生活经历的人往往钟爱题材内容有关大海的作品，在山野乡村长大的人往往对山歌风的作品或某些民间乐曲的使用特别感兴趣；性格气质倾向胆汁质的人多喜爱贝多芬的宏大激昂；倾向多血质的人多喜爱莫扎特的明朗优美；倾向粘液质的人多喜爱巴赫的深刻内在；倾向忧郁质的人多喜爱柴可夫斯基的沉郁动人。总之，各方面的相似与共同点使欣赏者与作曲者的心灵靠拢。但有时不同点也能起积极作用；如倾向粘液质的人，会在象李姆斯基-柯萨柯夫《西班牙随想曲》这样欢快生动的作品中，使内心的火热情感得以释放；倾向胆汁质的人，也可能在象肖邦《♭E大调夜曲》那样恬静柔美的作品中，使心灵得到安宁。

不同流派、风格的存在，使音乐的表现多样化，喜色不同面，悲音不共声，使欣赏者在浩如烟海的音乐作品中获得了无限丰富的美感享受。

二、不同体裁的欣赏

古今中外的作品中包含了丰富多样的体裁，各种体裁之间具有表现手段、表情内容、形式结构、音调节奏等方面的不同特征，这些不同特征也导致欣赏者在欣赏中相应的各种心理状态。

音乐体裁在大的方面可分为声乐曲、器乐曲、声乐与器乐混合的乐曲、与舞台表演、舞蹈等结合的声乐、器乐曲（如歌剧、舞剧、电影音乐等）几种类型。声乐曲及歌剧、舞剧音乐等因为有歌词，有人的动作表演、服装、布景等，欣赏者很容易带着对歌词内容、表演等的理解，以与之相吻合的心理状态来感受音乐，音乐主要起一种情调、气氛的渲染，情绪、感情的烘托作用。而欣赏器乐曲则更多地要靠欣赏者对音乐中乐音运动结构的把握。特别是无标题的音乐，如奏鸣曲、协奏曲、交响曲等较大型的器乐体裁，没有人物、事件、景色、情节等说明，没有思想、哲理的具体表现，体裁本身也没有表情内容的限制，这样对音乐感受力较差、较幼稚的欣赏者来说，就可能难以抓住要领，但对于音乐感受力较强的欣赏者来说，则由于摆脱了非音乐因素的约束，摆脱了某些无关紧要的理性思考，作曲家在创作中所表现的、在一定的思想基础上产生的对客观现实的感情反应，通过音乐本身直接诉诸于欣赏者的感性世界，所以感染力可能更强大，所引起的感情体验、联想想象也可能更自由，欣赏者会在音乐中更大程度地回返自身，把自我带进音乐所展现的精神高度。

上述音乐体裁大的划分的根据是表现手段。简而言之是“纯”的音乐和与其他各种艺术结合的各种音乐之分别。细分下去，还可有独唱、独奏、重唱、重奏、表演唱、合唱、合奏等不同表演形式的类别。一般而言，线条简单的独唱，欣赏时较容易把握，而多线条的合唱、合奏等，则要求欣赏者能相应地容纳较复杂的感情变化。此外，根据音乐的性质，声乐曲又可有民歌、流行歌曲、艺术歌曲的分类。器乐曲也可有舞曲和进行曲（轻音乐类）、特性小品、单乐章标题交响曲及大型套曲等体裁的分类。这种分类与音乐的普及和提高有关，前面的民歌，流行歌曲、舞曲、进行曲及部分特性小品等都属于较普及的类型，雅俗共赏，不讲究欣赏场合，不要求欣赏者的精神高度集中，可停留在较低的欣赏层

次；欣赏者往往还可随之和唱，甚至随之起舞，尽情发挥喜爱音乐之本性，及时抒发被音乐激起的内心感情。而后面的类型则要求欣赏者有较高的音乐文化水平，要求专注地、投入地进行欣赏，须进入较高的欣赏层次才能收到良好效果。总之，不同体裁类型对欣赏者的音乐感受力及欣赏时的精神状态等有不同的要求。

音乐体裁还可根据其社会功能、表情内容作更具体的划分。如中国民歌就有在劳动生产中产生的号子，反映人民爱情生活为主的山歌、小调等体裁；外国民歌也同样有劳动歌曲、爱情歌曲、风俗歌曲——如结婚歌、丧葬歌——等体裁，还有按流传的时代、地域变迁所作的划分：古老的农民歌曲、近代的市民歌曲和现代民歌等。流行歌曲主要可分为爱情歌曲和励志歌曲两大类；艺术歌曲则包括颂歌、抒情歌曲、叙事歌曲、诙谐歌曲、队列歌曲、舞蹈歌曲等等，还有声乐曲、器乐曲共有的以抒发爱情为主的小夜曲，表现温柔母爱的宁静的摇篮曲，以及进行曲、船歌等。器乐曲中的舞曲、进行曲及特性小品，如即兴曲、前奏曲、幻想曲等，往往也有一定的表情范围。

按社会功能、表情内容划分的音乐体裁，往往体裁本身已说明了一定的情感氛围，造成了一定的联想范畴，所以欣赏者往往以特定的心理状态进入欣赏。人们怀着柔情欣赏爱情歌曲，带着崇敬欣赏颂歌，抖擞精神迎接进行曲或劳动号子的第一个音符，以明快的内心节奏等待舞蹈音乐的响起……当然，音乐会使这些情感进一步强化，使联想想象丰富起来，使欣赏者进入更高的审美境界。

音乐体裁的各种划分，其各自的表现特征，是在社会历史及其意识形态的发展中形成的，是应时代、社会的需求而产生、演变的。它还会随社会的发展而继续演变，或是旧的消失，新的出现；或是某些分化，某些交织；或是结构形式、手段技术更新。欣赏者对体裁的认识越多、越丰富，便越有助于扩大欣赏范围，

及时随社会意识的发展、变化调整自己的审美意识结构，提高审美能力。

三、不同形态的美的欣赏

与其它艺术一样，音乐中也存在着各种不同形态的美的表现，有崇高、壮伟的阳刚之美（如亨德尔的清唱剧《弥赛亚》、贝多芬的第三、五、九交响乐等）；也有优雅、温婉的阴柔之美（如我国传统琵琶独奏曲《月儿高》、民族管弦乐曲《春江花月夜》等）；有从善意的嘲弄（如莫扎特的歌剧咏叹调《不要再做那穿花的蝴蝶》）、愉快的嬉戏（如丁善德的钢琴组曲《愉快的节日》）到荒诞离奇（如丢卡的交响诗《小巫师》）、挖苦讥讽（如圣-桑两架钢琴与乐队的《动物狂欢节》中的“钢琴家”、“化石”等曲）的喜剧美；也有使人痛苦、恐惧的悲剧美（如舒伯特的歌曲《魔王》、励伯格的《一个华沙幸存者》等）。

音乐中的阳刚之美，往往表现为以上行为主的连续级进或大跳旋律，或快速或宽广的有力的节奏，饱满、宏大的音量，明朗、浑厚的音色，强调不协和向协和的趋向的和声等，这些手法使音乐具雷霆万钧之力，气势磅礴，显示出庄严伟岸的意境，使欣赏者在被音乐震摄的同时产生自我的高扬和肯定，心中的激情被诱发、强化，音流化作不屈不挠的意志、一往无前的信心和勇气，在欣赏者的体内奔涌，不断增长。在欣赏这类作品时，欣赏者以感情体验为主，并在感情体验的基础上引起理性的思索，即从崇高的审美情感中意识到自己的责任、使命，强化了自己的信念。

音乐中的阴柔之美，多表现为婉转流畅的旋律线，轻盈或舒缓的节奏，透明、淡雅、色调丰富的音色、和声等，这些手法创造出和谐、安宁的意境，欣赏者陶醉于音乐中之时，内心的爱和柔情被唤起，有关一切美好事物的联想想象在脑海里展开，这时

欣赏者的情感体验、联想想象往往都十分活跃，但理解认识则比较弱，人类善良、温柔的本性，对大自然、对一切生灵所怀的爱心在音乐中得到体现，审美的满足感、愉快感因此而生。

音乐中的喜剧美，可以因模仿人的语言音调中幽默、滑稽的因素而形成。如张晓峰的唢呐独奏曲《山村来了售货员》中，就用了唢呐的“卡腔”奏法模拟出“卖货喽”的吆喝声，接着又用笛子模仿它，犹如山谷的回声；又如莫索尔斯基《图画展览会》中“两个犹太人”一段，穷人哆哆嗦嗦的乞讨和富人的傲慢无礼都通过对语言音调（当然还有形体动作等）的模拟体现出来，这样，喜剧性的人物形象便跃然而出。此外，对原有音乐形象进行变形、歪曲的漫画化手法也是很常用的，如圣-桑在其《动物狂欢节》中用改变速度、音色等手法，把狂热跳跃的康康舞舞曲变成滞顿爬行的乌龟形象，把轻盈如仙的风精变成庞大、笨重的大象；又如柏辽兹《幻想交响曲》的末乐章“妖魔夜宴之梦”中，原来温柔、飘逸的恋人主题，经过改变节奏、加装饰音等，变得丑陋怪诞、不可理喻。还有破坏音乐发展中的习惯逻辑，如突然中断、转向等，也可以造成喜剧效果。喜剧美常常是令人开心、愉快，甚至是狂欢的，但同时又往往藏匿着批判、抨击的尖锐锋芒，不时还饱含着辛酸、苦涩在其中，欣赏者在欢愉中感慨、沉思，在不露声色的抨击、批判中开心，在幽默中向生活的苦难、艰辛挑战。这其间，欣赏者的情绪往往在新的高度上得到平衡，精神也更为协调。

悲剧美在音乐中的表现也是多样的。贝多芬的第三“英雄”交响乐第二乐章“葬礼进行曲”，节奏恍若“全人类抬着英雄的棺材”（罗曼·罗兰语）的沉重脚步声，时断时续的音调就象悲痛的人们泣不成声，在这悲痛中，蕴含了战士前仆后继的决心和勇气，这种悲剧美中充满了崇高美，给人力量；而柴可夫斯基的第六交响曲“悲怆”，则以下行的旋律表现悲哀的叹息、生命之火

的逐渐熄灭，以如泣如诉的音调表现郁郁寡欢的断肠愁绪、绝望的呻吟，这种悲痛中饱含了对人类命运的深切同情，对人生炽热的爱，对死的哲学思索，这是沉郁哀婉的悲，催人泪下。还有使人惆怅的悲，使人战栗的悲……欣赏者在对种种悲的感情体验中，心灵得以净化，在对有价值的任何东西被毁灭所产生的悲痛之中，产生与黑暗、邪恶抗争的勇气，增强了对人类光明前景的信念，于是，痛感转为快感，悲化作了美。

现代西方社会中，由于物质高度文明与人的精神极度空虚、贫乏的巨大矛盾，导致了人的异化，于是，对这种异化——孤独、烦闷、绝望、恐惧等的表现在现代艺术中产生了。音乐中，主要表现为摈弃调性、和声，否定、抹杀旋律，追求没有解决的极不和谐，追求强烈的音响刺激等。这是社会关系紧张，人的心理极不平衡的一种反映。表现异化的艺术，往往使人压抑、使人恶心，它引起的不再是人的美感，相反的是一种丑感。或许这种艺术的目的是为了让人正视自己的异化，别再沉溺于虚幻的甜梦中？也许在这个意义上，丑能转化为美？无论是美还是丑，现代艺术家们认为这是他们主观世界的真实表现，而只有表现真实才符合艺术家的良心。

不过，艺术家毕竟应是美的创造者，所以，他们努力在艺术中——音乐也不例外——建立新的秩序以适应新的表现需要，种种新的技法得以产生，他们希望今日和明日的欣赏者在新艺术中领悟出与社会历史发展相适应的哲理，在新的层次上产生感情共鸣，萌发美感。我们相信，现代艺术家们的努力、探索将会被历史证明其并非枉然，新的、与时代的发展、与人的现实意识及相应的审美心理的发展相适应的美的形态已经或将要出现在音乐和一切艺术之中。

第三节 欣赏场不同心理反应不同

音乐欣赏可以在家里独自对着录音机、收音机进行，也可到剧场里、音乐厅里和许多听众一起进行，人们还常常在几位朋友相聚闲谈时，在某些社会场合中漫不经心地欣赏着音乐，欣赏场不同，欣赏者的心理反应也有所不同。

一、个别欣赏的心理状态

个别欣赏多在个人家中进行，欣赏者打开收音机或录音机之前，心理状态可能是平和宁静的，也可能是烦闷疲倦的。心情平静者往往抱着投入审美体验、获取审美愉悦的目的。由于环境比较单纯，没有外界干扰，所以欣赏者在音乐声中很快便进入特定的意境之中，诸心理要素逐渐展开活动……，有时，欣赏者还预先掌握了音乐作品的创作背景、题材内容等资料。于是能更准确、深入地理解、认识音乐的内涵；有时，欣赏者又喜欢听自己比较熟悉的作品，反复玩赏，达到预期的审美愉悦。

而烦闷疲倦者的音乐欣赏则多是为了休息、解闷。乐声响起，因工作或生活琐事而绷紧的神经开始慢慢松弛下来，但精神尚未能完全集中起来，处于懒散、消极的状态中。此时与音乐无关的思绪仍不时在脑子里绕来绕去，有时刚集中注意听了一会儿，被音乐激起的情感、联想、想象却又控制不住地发散开去，离题很远，等注意力回到音乐上时，乐思已前进了许多，就这样，这种若即若离的散漫的状态有时会一直持续到欣赏结束。但也有时欣赏者的无关心理活动因音乐的吸引逐渐增强而完全停止，各心理因素开始综合协调地运动起来，遂进入审美体验状态，欣赏者在审美愉悦中也达到了休息的目的。

在个别欣赏所抱的两种目的中，后一种在我们的日常生活中更为常见。此外，还有怀着兴高采烈或激动难耐的心情，欲在音乐中使自己的兴奋、热情得以解放的；也有怀着悲绪哀愁，欲在音乐中使苦痛得以宣泄，心灵得以净化的，但总的来说，由于家庭或个人居室这种特定环境，造成了以欣赏者自我为中心的情感氛围，欣赏者在欣赏中往往较多地回视自我，个人的真实情感与作品表现的艺术情感交织在一起，达到"物我同一"的境界。

二、剧场、音乐会的群体效应

到剧场、音乐厅去欣赏音乐，欣音者往往对将要进行欣赏的对象有所了解，如乐曲的标题内容、作者及创作背景等。或许是曾听过、较熟悉、又很喜欢，极愿重复欣赏的曲目（剧目）；又或许虽未听过乐曲，但已了解到有关其流行情况及某些社会阶层对其的评价，于是急欲自己亲自鉴赏一番；还或许对同一作曲家的其它曲目已比较熟悉，很想了解一下他的新曲目，对某演奏团体某指挥已久闻大名，希望能到现场欣赏其表演，领略其独特的艺术风格，等等。所以，欣赏者审美注意的指向性是比较明确的，他们带着一种认识"期望"进入欣赏，诸心理要素已作好发动的充分准备。

剧场、音乐厅的特定环境——舞台、灯光、演员的表演，较理想的音响效果等等，这一切促使欣赏者迅速集中审美注意，已有所准备的各心理要素很快便开始其协调、综合的运动，进入审美的特定心理状态。

还有一点不可忽视，那就是在剧场、音乐厅里共同进行音乐欣赏的有众多的听众，这一欣赏群体在欣赏中也会产生心灵的交流。关于这一点，德国音乐家、音乐评论家舒曼就曾这样说过："音乐和绘画不同，是一种最适宜在大庭广众间欣赏的艺术（如果一个人在房间里听交响曲，就不能充分领略它的妙处），它能

把几个人同时卷起来，在一刹那间，把人们高高掀到生活之上……”。①在这里，舒曼提到了音乐欣赏中一个很重要的问题，即双向多重交流。不仅个体与音乐交流，个体与个体也在特定音乐环境中形成群体交流，而且这种交流能产生巨大的作用。当我们在剧场、音乐厅欣赏一首交响乐或一部歌剧时，尽管场内往往是鸦雀无声的，但在音乐的抑扬起伏中，你能感觉到你置身其中的群体的情绪也随之起伏变化。这是一种心灵感应，在这种无声无形的群体交流中，个体的感受进一步被深化、强化。这种情形在轻音乐、流行音乐的音乐会上则表现得更为表面化，常常可见到台上唱着、奏着，台下也哼着、和着；台上跳着、跑着，台下也鼓掌、跺脚，甚至一起跳，演员与观众互相鼓励，直至把整个剧场的情绪煽至沸点。你若身在其中，即使不唱不跳，也会变得兴奋异常，难以控制。

总之，剧场、音乐厅的客观环境，造成了以审美对象为中心的感情氛围，使欣赏者保持一种客观的欣赏位置，一种审美情势。在欣赏中，欣赏者产生的是使身心愉悦的审美体验、审美情感，而非个人生活中的真实情感，因为是从审美的高度去感受，这种感受更深沉，更愉快，在欣赏进入高潮时，可达到“物我两忘”的高度审美境界。

三、社交场合的音乐欣赏

社交场合使用的音乐一般都经过有目的的选择，它必须与某种社交场合的气氛相吻合，必须合乎某种社交活动内容的需要。

如三几个好友相聚，想叙叙旧，聊聊天，于是，打开收录机，让优雅、轻柔的乐曲充满室内，愉快、温情的聚会便因之而

---

① 舒曼《论音乐与音乐家》，音乐出版社1960年版第149页。

生色。又如在灯光柔和的茶座、咖啡厅里，年轻的恋人在喁喁私语，年老的伴侣在重温旧梦，这里，需要更温馨、柔美、宁静的音乐。同样的道理，辉煌、华丽的音乐多出现在气氛热烈的毕业晚会、新年舞会等大型集体聚会中；轻快、活泼的音乐多出现在孩子们的聚会或游乐场所中……

因此，社交场合的音乐主要并不导致音乐审美的目的，它只是在客观上起一种渲染气氛、调节情绪的作用。欣赏者往往在有意识的社交活动中下意识地感受音乐、调节情绪，从而产生与该场合的气氛相吻合的心理状态。

当然，不排除这样的可能性：社交场合的音乐有时也引起欣赏者的专注。欣赏者因当时的特定心境、情绪，或某种经历的回忆等因素的作用，对某乐曲产生了特别强烈的情感共鸣，或被音乐引发出丰富的联想、想象，达到审美的愉悦。但是，这种偶然的可能性并不会改变社交场合音乐欣赏所具有的随意性、下意识感受为主的特征。

此外，在历史上各种民间风俗性的活动（如婚嫁、丧葬、节日联欢、亲友走访等）之中，往往也唱歌、奏乐，各种风俗音乐都带有与特定的活动内容相对应的情感表现，使风俗性活动的气氛更浓，场面更具特色，人们的情感更融洽一致。从广义上说，这种风俗性活动也是一种社交活动。人们在参加活动时，自觉或不自觉地欣赏着音乐，这与前面所谈的社交场合的音乐欣赏，从意义、作用和欣赏特征等方面来看都是类似的。只是风俗性活动中，音乐的演唱、演奏有一定的自发性、群体性，参加活动的人随时都可能成为其中的一分子，而这种可以更直接地感受音乐的方式，会使风俗性音乐的欣赏效果更佳。

第七章

音乐才能与遗传、环境的关系

一个人的能力、资质之所以形成这样的结构与水平，而不是那样的结构与水平，是由遗传与环境这两个因素决定的。遗传是人的才智发展的生物前提与物质基础。环境对人的思维的发展与成熟起到决定的作用。遗传因素对人的影响主要体现在体型、外貌、气质与神经结构类型、反应速度等方面，而随着人的年龄的增长这种影响就减弱了。北京师范大学的林崇德老师曾对80对双生子进行过调查，他认为遗传因子是儿童心理发展的基础。气质等心理因素受遗传的影响较大，而环境与教育的作用随着年龄的增长，作用越来越明显。他以同卵双生子徐某与于某为例，两人长相相同、气质接近，均为行为迟缓、情绪不易受刺激，表情不太外露，不爱发脾气的粘液质内向型。但徐某在自己家里长大，上有哥姐下有弟妹，他富有同情心，勤劳、谦虚、稳重。于某从小给别人抚养，是独生子，在娇惯的环境中使他性格上对人冷漠、懒惰、骄傲、缺乏独立性。

美国心理学家克雷奇在《心理学纲要》一书中指出：通过文字记载的历史所已经观察到的极大多数变化，更多的是突出的环境改变的结果，而不是遗传因子的结果。而在可预见的未来，文化的进化优胜于生物的进化将继续或增长。靠文化来适应环境比之生物的适应更快与有效。

第一节　遗传与才能

一、什么是音乐才能

苏珊·朗格在《情感与形式》一书中指出："才能就是一个人驾驭其所具有的理念以达到理想效果的那种能力。它似乎与身体情感、感受性、肌肉控制、文字或曲调记忆以及人的强烈精神需求（Body-feeling）、审美反应有密切关系。"那么，什么是音乐才能呢？卡尔·西肖尔认为它包括基本的感能：音高感、音强感、音长感、音色感，基本动能：音高的控制能力、音强的控制能力，音乐的联想、记忆能力。苏联的米亚西谢尔与戈特斯狄涅尔认为音乐才能的核心——音乐感是一种深入体验音乐感觉和理解音乐的内容并把它处理表达出来的特殊能力。我认为，没有西肖尔所谈到的基本能力就谈不上对音乐的体验与理解，但这些基本能力仅仅提供了基础，真正的音乐能力应是对音乐有敏锐的感受力（这包括对各种表现因素的感觉）、记忆力与理解力，而且对音乐有一种积极主动的追求，深切的体验反应与创造、表现的欲望与能力。

二、遗传与音乐才能

伟大的音乐家约翰·塞巴斯蒂安·巴赫之所以成为18世纪最杰出的音乐家，除了他个人的奋斗，家庭的熏陶、培养之外，家族的音乐基因也在他的身上得到集中的、鲜明的体现。据马塞尔所著的巴赫传记介绍，从他的先祖威特·巴赫开始，至约翰一共有33位巴赫，其中就有27位担任合唱长、风琴师、市乐师或宫庭音乐师。一连几代，在德国某些地区中，每一个职业音乐师都是巴赫家族的成员。

根据可靠的调查，遗传与音乐才能的关系较其它专长更为密切，遗传在音乐人才发展中奠定了必要的基础。

下面我们可以通过一些调查例证来说明遗传与音乐才能的关系：

首先，大多数名家或音乐工作者均出自音乐世家或音乐修养较高的家庭。如亨利·托玛斯等所著的《外国名音乐家传》列出了巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特、贝多芬等20位世界音乐大家，这其中就有12位出生于音乐家庭或父母有一方热爱音乐，他们占总数的60%。在弗朗科·科莱里、帕瓦罗蒂、多明戈等当代世界10大男高音中有80%的人从小生活在有音乐气氛的家庭。我在广州星海音乐学院84届本科普通班、师范班中亦进行过调查，50位学生中父母或父母一方为音乐工作者或音乐爱好者的有37人，占总数的74%。梅纽因谈及自己办的音乐学校，也提到学生大多数来自音乐家庭。Scheinfeld也曾调查了三类音乐家，从中研究音

	器乐演奏家（36人）	大都会歌唱家（36人）	朱丽雅德音乐学院（50人）	各类人数总计（122人）
母亲有才能或某种程度的音乐性	17 人（47%）	24（57%）	37（74%）	78（64%）
父亲有才能或某种程度的音乐性	29 人（81%）	25（69%）	29（58%）	83（68%）
儿童与姐妹的总数	110	103	72	285
有才能或某种程度音乐性	55（50%）	43（42%）	51（71%）	148（52%）
远亲有才能的人数	13（36%）	16（44%）	37（74%）	66（54%）

乐才能的遗传问题。这三类音乐家包括：（1）30位世界杰出的音乐家；（2）大都会歌剧院全体36位歌唱家。（3）50位朱丽雅德音乐学院的学生。他的调查结果如上页图表。

其次，父母音乐素质如何，音乐才能的高低，也直接影响到孩子这方面水平的高低。Jan•Mjoen作过这方面的调查，他把音乐素质、才能分成0至10这样十个指数与P、M、S三个层次，P即poor音乐才能贫乏的人，指数由0—2，这种人能在有限的范围里识别音调，M即Musical有音乐性的人，指数由3—7，3是能唱出或演奏出某些音调，5是可以从头到尾演唱或演奏某些音调，7是能区分识别复调中第二声部曲调，或能即兴地唱出奏出第二声部的曲调。S是超级才能的，他们有内心听觉并有创作或演奏某种乐器的才能。调查的结果如下：

双亲才能	双亲人数	孩子人数	孩子才能百分比		
			S	M	P
S×S	7	23	72	28	0
S×M	40	175	60	34	6
S×P	9	34	26	37	37
M×M	30	113	39	49	12
M×P	21	70	7	40	53
P×P	7	22	0	10	90

从表上显示的百分比可以看出，音乐才能较高的父母的结合，其孩子音乐才能大多数趋向高水平。而音乐才能较低的父母的孩子，音乐才能高的就较少。如我国参加国际比赛获奖的青年演奏家李坚、杜宁武，以及出色的小提琴家金力，他们的父母都是有才能的音乐专业人才。当然这也不是绝对的。下面谈到环境的作用时我们也可以看到父母均是非音乐人才的亨德尔等也能达

到音乐大师的水平。遗传只是造就人才的一个重要因素，但不是唯一的因素。

第二节　环境与才能

如果说遗传的基因为人才的发展提供了可能性，那么环境则是运动基因获得充分发展的重要因素。环境的因素，在这里既指社会、文化背景的宏观因素，也指家庭与周围群众的微观因素。

一、家庭环境与才能

家庭的影响首先体现在音乐家早年就处于良好的音乐环境中，受到音乐的丰富的刺激，受到美好音乐的熏陶，使之产生对音乐事业的兴趣与热爱。如刘诗昆的父母虽然不是音乐工作者，但他们在他婴儿时期就给他听名音乐家的作品，并给他看作曲家的照片，使得他还不怎么会说话，就能在播放某一作曲家作品时，指出该作曲家的画像，音乐家形象从小就在刘诗昆的大脑皮层中形成了暂时联系。第二届梅纽因国际青少年小提琴比赛少年组第一名郭昶，在还不到一岁的时候，每天都被抱到钢琴边去玩，他用小拳头乱敲一阵，各种音响都会蹦出来令他惊讶不已，使他爱上这个大玩具。三岁，他就拿着爸爸制作的袖珍小提琴练琴。这不是作为一种负担，而是作为一种游戏。苏联名指挥家库德拉申也说到："我生长在乐队演奏员的家庭里，我们家的空气中充满了排练、音乐会和乐队会议的余音，充满了乐队劳动的甘苦，因此，我从童年时期就对这个有意义的、多方面的专业的全部复杂性，有清楚的了解"。① 舒曼谈到自己不太理想的家庭环境也说到："如果我生长在门德尔松那样的环境里，从婴儿时

① 康德拉申《指挥家的境界》，人民音乐出版社1987年版第57页。

代起就注定要搞音乐的话，我准保会超越你们全体之上”。①的确，在音乐环境或非音乐环境中成长的早年经历与刺激，对一个人后来成才的速度、方向、程度是会有一定影响的。

其次，家庭的支持还是反对也会对人才的成长有一定的影响。李斯特的父亲为了使其早日成才，献出了毕生精力与大部分财产。他为了让李斯特到维也纳寻找名师指导，不惜变卖家产，亲自陪儿子投到车尔尼的门下，并一直陪伴李斯特直到他成为出色的演奏家。舒曼的母亲却要儿子攻读法律，反对他毕生从事音乐，母子之间的斗争，使舒曼陷入极度苦恼。直到舒曼20岁，母亲才放弃了原定计划，使舒曼能充分自由地从事自己热爱的音乐，但这其中已消耗了不少时间与精力。

再者，音乐家本人家庭和谐、美满对他亦是一种促进的因素。梅纽因谈到自己的妻子狄安娜时赞不绝口，他认为妻子的审美观点、和谐均衡的美感对自己都有影响。他还说：“她真是一位罕见的贤妻良母，她既要陪着我到世界各地旅行，又要照看我们的孩子们，我所以取得这样的成绩，首先就要归功于她”。②相反，柴可夫斯基的婚姻却给他带来了无限的烦恼，为此，他曾经冲到冰冷的莫斯科河中，企图自杀。

最后，家庭的经济条件对音乐才能的发挥亦有直接影响。柏辽兹因为妻子生病，经济拮据，有一天夜里在梦中获得创作的灵感，早晨醒来还记得差不多整个交响乐第一乐章，他走到桌前想把它写下来，但考虑到如果要写这个作品就要花费3、4个月时间，不能再写文章赚钱，交响曲写好后还要请人抄分谱，演出也

---

① 亨利·托马斯等《外国名音乐家传》，陕西人民出版社1984年版第125页。

② 罗宾·丹尼尔斯《梅纽因谈话录》，人民音乐出版社1984年版第4页。

会人不敷出，还要欠债。为了生病妻子的身体，为了目前的生活开销，柏辽兹只好忍痛割爱，亲手扼杀了自己的一部杰作。门德尔松优裕的生活环境可以使他小小年纪就可以拥有乐队试奏作品。每星期天都可以在家中的小音乐厅里举行星期音乐会。当舒曼还在攻读法律时，门德尔松就已经完成了许多室内乐作品，写出了歌剧、交响曲及震惊世界乐坛的《仲夏夜之梦》序曲。

此外，家庭的氛围对音乐人才的全面发展亦有特殊的作用。如傅雷说到他家中来往的朋友包括各种职业的人士，如医生、律师、工程师、科学家、音乐家、画家、作家、记者等等，他们之间交谈的题目非常广泛，傅聪从7、8岁起就专喜欢听大人谈话，这一切都加强、扩大了他的好奇心，丰富了他的知识与修养。家庭中的艺术气氛与交往的氛围，都对他的成长产生了一定的影响。

二、文化背景与才能

音乐人才的能力与知识结构的差异，体现了文化背景、文化传统的差异。克雷奇在《心理学纲要》中谈到，在观看罗沙克墨迹图时，来自不同文化背景的观察者观看的模式也不同，一个佛罗里达州的人把它看成宇宙飞船，一个贝多因人却把它看成山丘，非洲人常把图景看成二维的平面，而西方人却看成三维空间。一些著名音乐家的文化背景不同，其显示出的才能结构也不同。如著名大提琴家马友友在汉语、英语、法语的环境中成长，他是华人却生于巴黎，后又在美国学习，他吸收了中、法、美民族的传统，他说："这种复杂的文化会更丰富我独特的性格"。①因此，东方文化传统的内在含蓄、法兰西民族的优雅、灵敏，美国文化的自由、丰富都在他的演奏风格中有所体现。他的文化背

① 李耀伦编译《现代国际乐坛》，学林出版社1985年版第95页。

景与完全在中华民族柔性的精神，中和、和谐的追求，线性的风韵与写意的志趣的文化传统中培育出来的演奏者不同。著名小提琴家梅纽因把俄国犹太人文化、美国文化与欧洲老师传授的音乐传统融合在一起形成了既有斯拉夫民族的奔放不羁、热情豪爽又有德国音乐文化的均衡、有力、高雅、严谨的独特风格。这就和纯俄罗斯文化中由于阴郁的自然环境、寒冷辽阔的土地和人民粗犷爽直性格形成的炽热温暖的感情表现，深沉宏伟的气魄体现有所不同。

任何一个作曲家与演奏、演唱家都会不同程度地体现他们所处的文化背景以及文化传统的影响。这种影响不仅体现在其风格上，也体现在形成风格的能力上，如对音乐的感受、体验、想象的方式，对音乐美的追求，创造性的表现方式等。

此外，作为某个时代文化群落中个体的某个作曲家的音乐与他所从属的那个群落是有着血缘关系的，例如巴赫的音乐世界与德国宗教改革的联系，其音乐内涵着“德意志民族宗教情绪和哲理的沉思”。贝多芬的音乐与德国古典哲学的联系，康德哲学的精神在贝多芬作品中的复活，都显示了文化群落的影响。

三、社会环境与才能

社会环境与人才的发展有密切的联系，我认为，从人才整体的角度来看，以下几种情况均有利于才能的发展，既利于群体才能的发展，又有利于个体才能的发展。

一是社会变革，民族与阶级矛盾较为尖锐的时期，例如中国的抗日战争时期，在民族矛盾日益激化，人民奋起反抗日寇侵略的紧急关头，涌现了聂耳、星海、吕骥、贺绿汀、张曙、任光、麦新等一批创作抗日救亡歌曲的作曲家。

二是大量的社会音乐实践也为人才的能力的发展提供条件，如海顿之所以成为交响乐之父，就与他在艾斯特哈齐王府任职

时，有一个乐队由他负责排练与指挥，他可以一边作曲，一边试验，随时删节修改，或增添新的乐器片断使作品成为一个和谐均衡的整体，正如海顿自己说的："我不仅经常受到鼓励，而且作为乐队指挥，我可以不断地进行实验，看看怎样能产生一种效果，怎样又会削弱这种效果，因此我可以改动、增删，放手去做"。[①]正是在这样不断的实践中，海顿提高了创作管弦乐与交响乐的水平，创造出大量优秀的管弦乐作品。

三是社会地理环境和生活氛围与人才的能力发展也有关系，意大利歌剧之所以涌现出贝里尼、唐尼采蒂、罗西尼、威尔弟、普契尼等伟大的歌剧创作大师，就不仅与意大利歌剧发展的传统有关，而且与意大利本身是一个歌唱的民族有关。意大利人民热爱唱歌，歌唱成为其生活中不可缺少的一部份；意大利农民确实是一醒来就唱，上床睡觉时也唱，这就形成了意大利民族歌剧创作人才辈出的基础。此外，音乐家所处的生活氛围与其才能的激发也有关，柴可夫斯基就认为俄罗斯的农村、俄罗斯的景色，提供了他创作要求的宁静气氛。秀丽的苏州风光、优美的江南丝竹也孕育了我国大指挥家黄贻钧的才能。

四是文艺思潮的冲击、人才链条的连接对音乐家才能的发挥亦有影响。德彪西的印象派音乐别具一格，开创现代音乐的先河，就与他受到印象派画家与象征主义诗人的影响与熏陶分不开，他力图用音乐表现出光、色、气的变化、瞬间印象的微妙、朦胧世界的变幻色彩。象征主义诗歌的意境，使他的才能在这方面得以充分发挥，并达到别人难以超越的顶点。人才链条的连接体现在音乐家对有才华的青年的发现与培植，为他们的才能的发挥提供机会，如舒曼发现、推荐了勃拉姆斯，而勃拉姆斯又对

① 亨利·托马斯等《外国名音乐家传记》，陕西人民出版社1984年版第35页。

德沃夏克产生兴趣。他为德沃夏克写了一封推荐信给他的好友、著名的出版家希姆洛克，这封信使德沃夏克的命运从此有了新的转机，出版家出版了他的作品，使他受到了全世界的瞩目。

五是在逆境后，人才的才能得以释放，如粉碎“四人帮”以后，我国音乐界呈现出百花争艳的局面。中年作曲家谷建芬从反右到文化大革命被剥夺了近20年的创作时光，但是逆境过后，她受压抑的创造力似火山爆发，在短短的几年中，就创作了500多首歌曲及其它一批作品，其中不少歌曲获得了各种奖励。她积蓄的才华，终于在逆境后的春天放出光芒。

四、教育与才能

教育是使人的潜能转化为才能的过程，是音乐家成才的基础，通过音乐教育，才能可以加速发展、及早建构。教育在影响人才发展的诸因素中对人的成长和发展作用更明确、更直接。例如：大音乐家亨德尔的父母都不是音乐爱好者，但他的老师查豪，不仅是个优秀的音乐家，还是个出色的教师，他不仅让亨德尔接触到各种形式的音乐，熟悉这些形式的风格特色，而且为亨德尔的各方面音乐才能打下了坚实的基础。在他的热心培育下，亨德尔的天才得以充分发展并结出了丰硕的成果。

正确的教学态度是使学生迅速成才的重要因素，柯达伊一艾凯尔国际声乐比赛第一名的获得者胡晓平的老师高芝兰教授，10年来把自己的寒暑假、节假日全用在胡晓平身上。高教授对胡晓平严格要求，对她的毛病抓住不放，使坏习惯及时克服。高教授对她的每一点进步都予以肯定并提出更高的要求。使她终于脱颖而出，摘取国际大赛的桂冠。苏联著名小提琴家柯岗的天资被他的老师扬波尔斯基发现，教授对他予以特别的关心，让他搬到自己家里住，天天练琴都在一边指点，时刻关注他的成长，使他进步迅速，很快成才。

正确的教学方法也是保证人才健康成长、才能得以充分发挥的基本因素。著名大提琴家马友友就谈到他小时候独特的练琴方法，对他从小热爱音乐，整体把握音乐极有好处。他父亲每天让他练琴的时间不超过15分钟，但要非常集中，每天只背奏两小节的巴赫组曲，一年后，他就能不太吃力地演奏三首巴赫的组曲。我国上海音乐学院的范继森教授认为，中学要偏重基本功的训练，进入大学就要注意学生演奏的格调、情操、气质和激情的培养。中央音乐学院的朱工一教授还把钢琴教学与京剧的表演传统相联系，认为要在钢琴音乐中表现抽象的东西，要多研究梅兰芳与布莱希特的体系。朱工一还能因材施教，不要求学生弹成一个模式，根据自己的条件自由地发展，允许学生寻找自己适合的表现方法与手段。

全面的教育设置，是造就人才的必要措施。如在演唱艺术歌曲领域首屈一指的著名女高音歌唱家施瓦尔茨科甫在柏林高等音乐学校学习时，就不仅学习声乐，还学习理论及作曲，钢琴和中音提琴，她还积极参加合唱、乐队演奏、室内乐重奏。这种严格的立体型的多侧面的教育使她接受能力敏锐，反应迅速，记忆力非凡，音乐感突出，这为她成为歌唱艺术大师奠定了必要的基础。

此外，发挥教师群体的力量，教学上充分交流、互相协作来培养可造就之才，是我国音乐教育的特点。这对培养人才也发挥了很好的作用。许多比赛获奖者就不止一次地在该系教师的集体课指导下练习，在老师们的群策群力下，使学生能够崭露头角早日成才。

在环境的这几种因素中，家庭是才能发展的基础，文化背景是才能承继的脉络，社会环境是才能发挥的天地，教育则使潜存的能力成为现实。这几种因素综合运用，就能使人的才能得以迅速地、积极地、充分地、全面地发展并不断向它的巅峰状态前进。

第八章

音乐家个性与音乐创造

第一节　气质与音乐创造

一、气质及其类型

气质是人较典型而又较稳定的心理特征，主要表现为人的心理活动的动力方面的特征，也就是指人的心理过程中速度、强度、指向性、稳定性、灵活性等动力特征。最先提出气质学说的是古希腊的医生希波克拉特，他认为人体内有4种体液：血液、粘液、黄胆汁、黑胆汁，并根据体液所占优势，把气质分为多血质、胆汁质、粘液质、抑郁质。目前这四种气质的名称仍为心理学界采纳并予以科学的解释。我国古代医学也曾按人的体质和气质的阴阳强弱分成太阴、少阴、太阳、少阳与阴阳平和五种类型。苏联著名心理学家巴甫洛夫在研究高级神经活动类型时，提出了强而不平衡型、强而平衡灵活型、强而平衡不灵活型、弱型。这4种类型与4种气质基本相符，即强而不平衡型相当于胆汁质，强而平衡灵活型相当于多血质，强而平衡不灵活型相当于粘液质，弱型相当于抑郁质。这4种气质各有特点，如胆汁质，性格急燥，精力充沛，果敢、坚强，对事物反应迅速而强烈，行

动敏捷，爱激动又难于控制自己。多血质反应灵敏，活泼热情，善于适应环境与社交，但不够稳重踏实。粘液质，沉着稳重，冷静安祥，达观平衡，情绪不外露，但反应迟缓。抑郁质，感受性强，善于观察别人不易觉察的细小事物，情感深刻强烈，执着专注，但心胸不够开阔，易多愁善感。美国的心理学家谢尔顿继巴甫洛夫之后，又提出气质与人的体型有关，他把人的体型与相应的气质分为3种：一是内胚叶型，这种人体型胖而重，消化器官发达，骨骼肌肉不发达，气质表现为贪图舒适，反应缓慢、乐观、善交际。二是中胚叶型，体格强壮，肌肉发达，开朗好动，精力充沛，自信果断，善于竞争。三是外胚叶型，体型瘦长，体质虚弱，消化系统与骨骼肌肉不发达，这种人敏感内在，拘谨孤独。

二、气质与音乐创造的风格

气质为每一个人增添了独特的风格，一个人的气质不同，所显现的创作风格也会不同。刘勰在《文心雕龙·体性篇》中谈到："是以贾生俊发，故文洁而体清；长卿傲诞，故理侈而辞溢；子云沉寂，故志隐而味深，子政简易，故趣昭而事博。"同样，气质不同的作曲家，也会因气质差异而风格各异，如胆汁质的人创作的音乐气魄宏大，激昂壮烈，令人热血沸腾，如贝多芬与亨德尔的音乐就是这种类型。多血质的人创作的音乐，热情明朗，优美华丽，富于活力，如莫扎特与门德尔松的音乐。粘液质的人创作的音乐，深刻、内在，富于哲理、逻辑性强，给人启示，引人思索，如巴赫的音乐。抑郁质的人创作的音乐，深刻、内在，感人至深，令人心弦颤动，如柴可夫斯基的音乐。

演奏者气质不同，演奏的性格与选择的曲目亦有所不同。胆汁质的人适于演奏气势磅礴，辉煌宏伟，情感强烈，戏剧性强的音乐。多血质的人适合演奏流畅优美，丰富多采，灵活多变的音乐。粘液质的人适合演奏内在深沉，层次清晰，逻辑性、哲理性

强的作品。抑郁质的人善于演奏情感内在深刻、含蓄细腻的乐曲。

作曲家、演奏家的气质与他的创作风格有一定的相关度。因此，在创作时一方面可以发挥所长，扬长避短，使自己的风格更突出，创作才能得以充分发挥。如傅聪就喜欢肖邦，他认为："肖邦呢，就好象是我的命运，我的天生的气质，就好象肖邦就是我。"① 正是因为气质上的接近，傅聪演奏的肖邦非常出色，他把肖邦作品的内涵揭示得很充分、深刻，风格表演得维妙维肖，使许多中外演奏家为此折服。另一方面又可以从不同气质的作品中吸取新的东西，与自己的气质进行互补，使自己的创造风格呈多样化。例如柴可夫斯基说到莫扎特的气质与自己相矛盾，但他对莫扎特十分崇拜，他说："正因为我作为本世纪的人感到抑郁和精神痛苦，我才乐于在莫扎特的音乐中寻求慰藉。莫扎特的音乐大多表现了生之欢乐，一种健康的、完整的、不受反射作用所分割的天性体验到的人生之欢乐。"②

三、气质与创造活动

波兰心理学家斯特里劳在其气质调查表中把兴奋强度高的划为反应水平低的外倾型，而兴奋强度低的划定为高反应的内倾型。前者包括胆汁质与多血质，后者包括粘液质与抑郁质。首先，他认为兴奋强度高的个体，能适当地调节个体成就与抱负水平的关系使之相符，而反应高的个体往往抱负水平与成就水平不一致，这样，在音乐创作活动中，前者会使自己的成就达到自己的抱负而充满自信、乐观的情绪。后者则总会感到不满足于已有的成就而渴望进一步的追求。

---

① 傅雷等《与傅聪谈音乐》，三联书店1984年版第124页。

② 《柴科夫斯基论音乐创作》，人民音乐出版社1984年版第165页。

其次，在顺境与逆境中外倾的与内倾的表演家也会呈现不同状况，P·柯岗说过：有些演奏演唱家要想直正充分发挥，需要听众一开始就是善良的、友好的态度，没有这些他们就无精打采，表演放不开，另外一些表演家在听众不友好、甚至怀有敌意时却反而更激发他的斗志，他们在这样的环境中特别神采焕发，投入战斗和取得胜利。前一种是内倾型如肖邦，后一种是外向型如李斯特。

再者，兴奋强度高的个体喜欢丰富强烈的刺激，冒险的行为，而兴奋强度低的个体则喜欢低刺激的活动与环境，因而在音乐活动中，前者喜欢创新，喜欢富有挑战性的活动，喜欢独树一帜，标新立异。而兴奋强度低的个体则喜欢稳扎稳打，沿着传统前进，较少创新。在演奏者方面则反应低、兴奋高的个体喜欢内涵丰富、变化多的曲目，喜欢时常更换曲目，而反应高的个体则喜欢对原有曲目反复体验，挖掘新意，感受细腻、深入。

此外，在比赛或登台表演中，高反应内倾型个体的水平发挥往往较平常低，而低反应的外倾型往往会充分发挥自己的水平。因此，属于前一类型的音乐表演者就要克服自己气质的弱点，力图发挥良好的水平。

四、气质的测试

以前气质的测试多利用实验室的方法，如脑电图的测定方法等，波兰心理学家斯特里劳开始也是沿用实验室的方法研究气质问题，但结果使他感到不满足，于是他放弃了实验室方法，注意采用以人的整体行为为基础制定神经系统特性的新的研究方法。经过摸索，他最后采用调查表法。他在《气质心理学》中指出：气质是一种心理学概念，它的假设的生理机制是神经系统特性的不同组合形成的各种神经系统类型。通过假设的生理机制去解释和制定具有一定形式表现的气质特点的行为，采用调查法是比较合

适的。斯特里劳气质调查表（STI）包括134个问卷题目，对神经过程的兴奋强度、抑制强度、灵活性等进行了判定。他的调查法已被译为英、法、俄、西班牙等国语言，在世界上广泛采用，读者可以在斯特里劳著的《气质心理学》一书附录中找到这些调查表，这里就不详细介绍了。

我在气质研究调查过程中采用的是我国文艺心理学研究者自己编写的气质调查表，这一调查表吸取了英国心理学家爱森克、美国心理学家米尼苏达、德国心理学家冯特的心理测试表的特点，同时又参照了中国古代的八卦与阴阳五行。笔者及其他人进行过

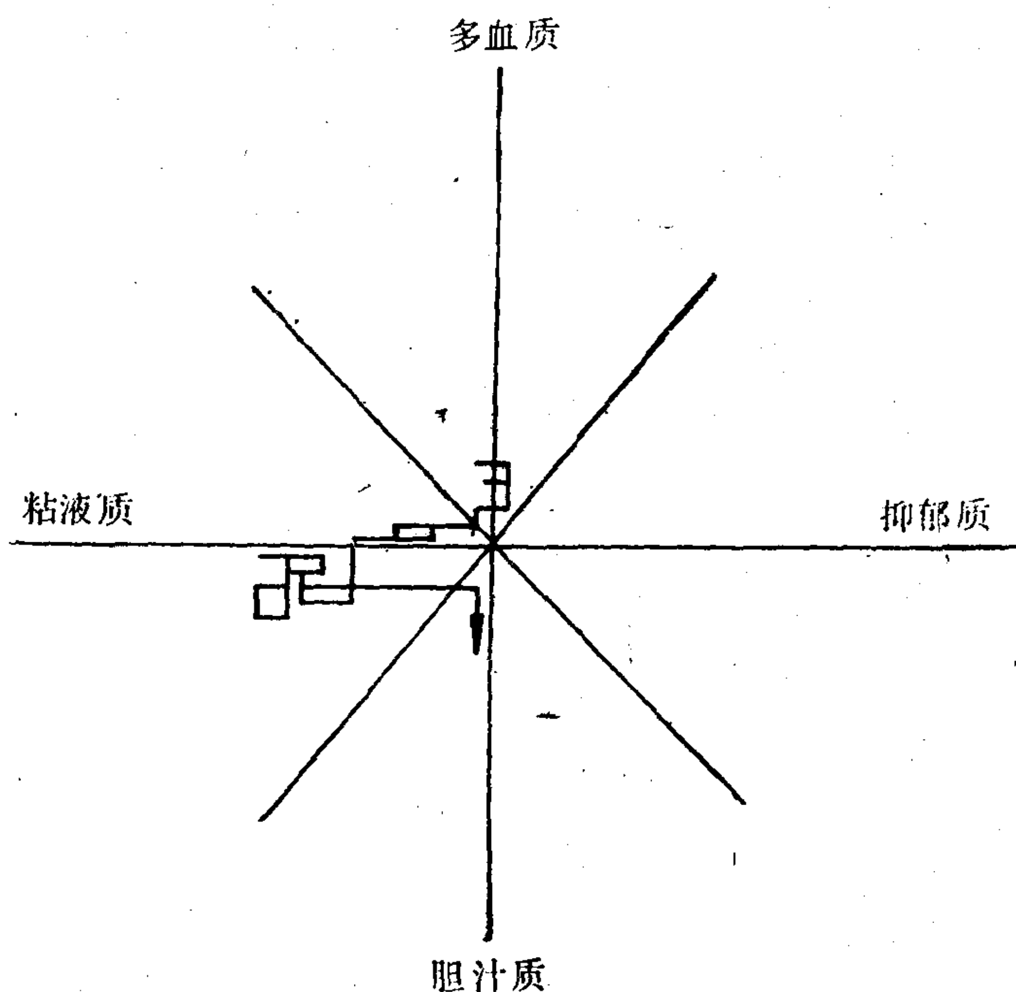


图14。

广泛的运用，证明其效度与信度都较高，这个表共有60个大问题，每一个问题中又有4个小问题，各属上下左右四个方向，每个小问题与4种气质的典型表现有关。每一个体的调查结果可绘成一个总图，表明其发展的趋势属于那一种气质与类型，分图则可测出个体在平衡灵活性、强烈性、可塑性、专注性、全面性、深刻性、理智、情感8个方面特性的分数。如我院学生孔繁昌的总图（见图14）呈现出粘液质全面型向胆汁质发展的趋向。他的分图（见图15）表明强烈分、理智分、专注分较高。我认为，他

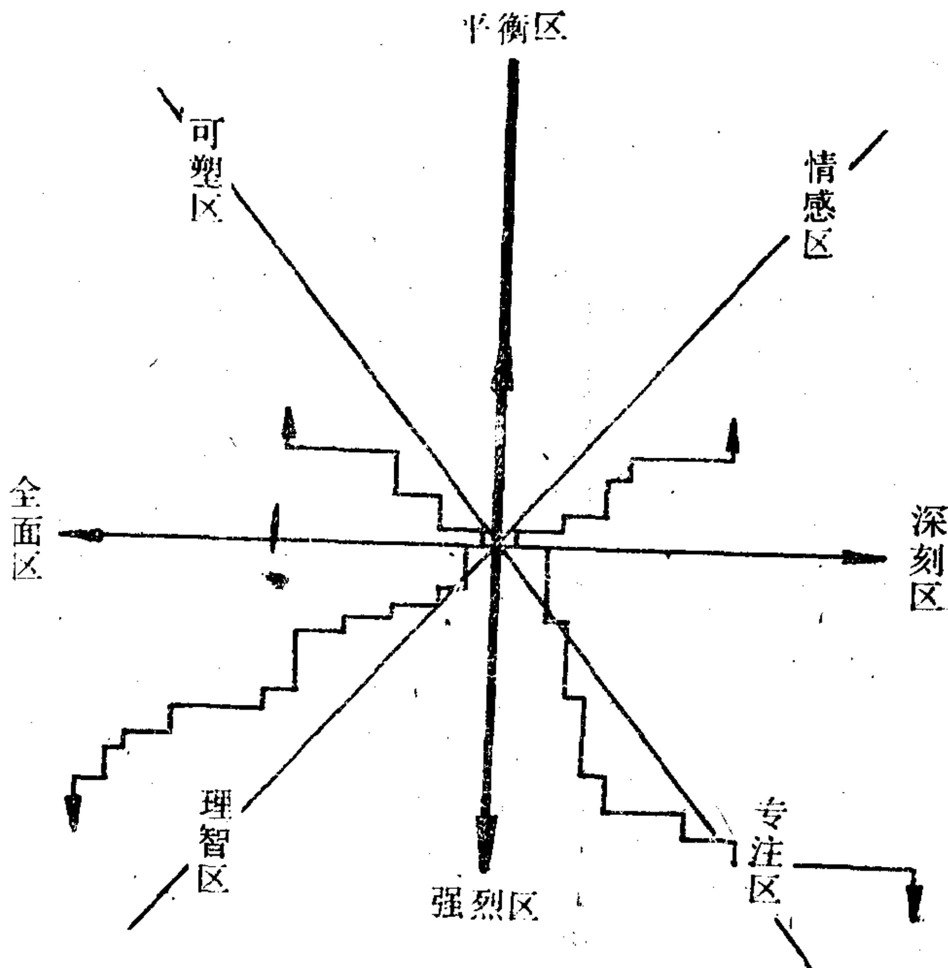


图15。

作为粘液质与胆汁质相混合的气质，擅长于演唱抒情性的作品及强烈的戏剧性的乐曲。他本人也认为自己对威尔第歌剧中充满戏剧性的男中音咏叹调较能胜任。同时由于他理智分较高，他在强烈抒发情感的同时亦能控制着情感的幅度，注意到声音的美、通畅、圆润。有意思的是，象这种类型的学生在音乐院是较为少见的。多血质平衡型的学生在我调查的50个毕业生中占37人，百分比为74%。通过气质问卷调查，我们可以对个体的发展趋势及全面能力有所了解，可以做到使其发挥所长，扬长避短，从而充分发挥积极的气质特征，提高创造水平。

第二节　性格与音乐创造

一、性格的构成及类型

性格是个性的重要心理特征，表现为个体稳定的心理风格和面貌。它包括一个人对现实的比较稳定的态度和习惯化的行为方式，它贯穿在人的态度和行为中，在类似的情景，甚至不同的情况中都会表现出来。

高楠在《艺术心理学》中把性格分成4个层次，即感知层次—→心理策应层次—→行为制动层次—→行为层次。弗洛依德则把人的个性分为本我、自我、超我3种因素，他的理论前面已介绍过，这里就不详述了。

性格的类型是指在一类人身上所共有的性格特征的独特结合。

关于性格的分类，美国心理学家培因和法国心理学家李勃等主张按理智、意志、情绪三者在性格结构中占优势的情况，把人的性格分为理智型、情绪型和意志型。著名心理学家荣格的理论有一定的影响，他把人的性格分为内外倾两大类及外倾思维型等8

种。他认为，外倾的人具有兴趣指向客体的一种外向运动，客体就象一块磁石对主体的各种倾向发生作用，决定主体的引力。内倾的人兴趣离开客体而指向主体，主体总是每一种兴趣的中心，是磁石把客体拉向自己，给予主体比客体更重要的价值。8种类型即外倾思维型——要以客观的资料为依据；外倾情感型——遵循其情感的指导路线的妇女；外倾感觉型——唯实主义，目的是具体的享受；外倾直觉型——以热烈强度抓住新的事物、新的途径；内倾思维型——思维以主观的根据为准；内倾情感型——气质忧郁的妇女，生活顺从于主观调节的情感；内倾感觉型——定位于客观刺激所释放出来的主观感觉的强度，创造性的艺术家；内倾直觉型——异想天开的预言者，奇特的艺术家。另一位心理学家阿尔波特则把人的性格分为6种类型：1、理论型，2、经济型，3、艺术型，4、社会型，5、政治型，6、宗教型。根据他们划分的类型，艺术家可以属于其中的某几种类型，如感觉、直觉型，重视美与心灵的和谐，以美的价值与艺术观点来评议一切。康·卡夫卡又把不同的艺术创作个性分成三类：一是良好的创作个性（莫扎特），二是沉着稳健的创作个性（歌德、达·芬奇），三是落拓不羁的创作个性（贝多芬、波德莱尔）。乔·伊文斯划分了4种艺术类型："迟缓的外向性"，其特点在于追求强大的形式和强烈的事实感，以戏剧性和技巧见长（米开朗基罗）；"迅捷的外向型"偏爱感性美、情调和宗教迷狂（波提切利）；"迅捷的内向型"善区分主次，对节奏对比敏感（佛朗西斯科）；迟缓的内向型，沉着，喜好直观性、直接性和理性的单纯，流露忧郁（胡斯）。这些类型都可以作为划分音乐家性格类型的参照系。

二、性格与音乐创造

音乐家丹凯尔特根据作曲家旋律创作风格的不同把他们分成

3 种类型：

在第一种类型的旋律中，内心的能动性的世界被作为直接流露的场所，被作为不可遏止的有机生命的胚胎显示出来。它具有强烈的、有生气的、可爱结合的特点。旋律型是圆圈形，呈浮动状态。这一类型的作曲家有亨德尔、莫扎特、舒伯特。

第二种类型中，创作带有强烈的自我情感的烙印，感性世界的生动性被淹没在个性的显露中，这是以个体主观感情为中心燃烧起来的创造，其旋律形态似细胞凝聚，由内向外释放不可遏制的能量，这一类的作曲家有贝多芬、舒曼、沃尔夫。

第三种类型是把内心的动力性世界作为广泛的具有深刻意义的经过场所来理解，显示出感性世界彼岸的价值，它具有较高的创造性，它不是直接的抒发而是具有比喻性的、超越性的。它的旋律形态具有雕刻式的立体感。这类作曲家有巴赫、门德尔松、马勒。①

作曲家性格上的特征，常常会在他的作品风格上体现出来，如海顿的幽默与乐观使他创造了充满诙谐气氛的《告别交响乐》与令人忍俊不禁的《惊愕交响乐》。只有海顿才会设计出最末一个乐章所有乐器逐渐沉寂，一个个演奏员挟起乐器悄然退场，最后只剩下两名小提琴手坚持到终点的构思，暗示乐队队员告别公爵企望放假回家的心思。也只有他在创作《惊愕交响曲》时有兴致，在一个低音片段中加上一段极度强烈的鼓声，边写边说："这会使女人们吓得跳起来！"结果演出时真的不出他所料。

浪漫不羁的帕格尼尼则写出了充满热烈幻想的佳作24首随想曲，不仅技巧非凡而且充满激情。

演奏家性格的特征亦同样会影响他表演的风格。著名大提琴

---

① 野村良雄《音乐美学》，中央音乐学院打印本第83—84页。

家马友友的演奏就是既忠于原作又渗透了他自己的性格，他能轻松自如地演奏海顿的协奏曲，他的爽朗风趣的性格使他更能为海顿乐曲中乐观、幽默的性格增添欢乐。人们认为，似乎从他的琴声中，能间歇地爆发出阵阵的格格笑声。

音乐家的性格不仅与创造风格、特点有关，还会影响到他所取得的成就，比如巴拉基列夫不善于克服自己性格上的神经过敏，又在碰到困难时不够坚强，这使他创作数量不多，没有获得应有的发展。柴可夫斯基说到格林卡时也认为他有惊人的才能，但不能坚持不懈地从事音乐创作，而是用一种票友式的贵族态度来进行创作，所以他的作品数量也不算多，如果他能坚持日复一日地象莫扎特、贝多芬那样工作，他就不是只写两部歌剧而是可以写15部歌剧。柴可夫斯基说："他仅仅是显示了他能做什么，而没有做到他能做的十二分之一"。① 相反，贝多芬的坚毅不屈的性格成为他才能的支柱，他以巨人般的力量战胜疾病与恶劣的环境，他的性格使他的作品也充满不屈不挠的气势，使他的天才得以充分地展现，并转化为无数美妙的令人激动不已的音乐。

第三节　年龄、性别与音乐创造

一、年龄与音乐创造

1．年龄与智力结构

人的智力结构随着年龄的发展也在不断地变化，研究智力与人的年龄的关系，对人才的创造潜能的发挥有着重要的意义。请看下列年龄与智力结构的关系图：（图16）

---

① 《柴科夫斯基论音乐创作》，人民音乐出版社1984年版第181页。

智力＼年龄	10～17	18～29	30～49	50～69	70～89
知觉	100	95	93	76	46
记忆	95	100	92	83	55
比较与判断	72	90	100	87	67
动作和反应速度	88	100	97	92	71

图16

从上述表格的各项指数来看，少年及青年早期感知觉能力、记忆力较好，因而在音乐的审美中对音响运动形态的外形动态感受较准确，记忆较清晰，但对音乐的神与意感受体验还不够丰富，对音乐的深层结构把握不够深入。青年时期感知觉能力、记忆力与比较判断的能力都不弱，反应敏捷。因此，在音乐审美中整体感受把握能力较强，对音乐的情态结构反应较敏锐、迅速，有一定的鉴别力。中年时期感知觉与记忆力有下降趋向，但比较判断能力较强，因此，理性分析力及从深层结构上把握音乐作品的能力与鉴赏能力相应加强。老年期对表层结构的把握、记忆可能较以前差，但对作品内涵的体验可上升到哲理性的高度。

2．从一般的科学创造来看最佳年龄期

一般的科学创造最佳的年龄期是在中青年阶段，据人才学的统计，大多数科学家都在30岁左右即开始作出重大发明创造。在40岁以前作出第一项重大发明创造者占2／3。约60％的重大发明是在40岁以前产生的。亚当斯曾经调查 40000 名以上的科学家

① 叶忠海、陈子良等《人才学概论》，湖南人民出版社1983年版第96页。

的研究结果与年龄的关系，他发现，他们产生最优秀作品时的平均年龄在43岁。他还计算了世纪间的差异，从17世纪至19世纪间，每一世纪的科学家产生最优秀作品的年龄多数都是在42岁，只有20世纪是在44岁。丹尼斯则以每10年为期研究心理学家及科学院院士，他发现，心理学家在40这一岁代开始臻入高峰。

为什么中青年时期是创造的黄金时代，尤其是30—40岁这一年龄层次？首先，这是因为这一阶段感知能力、记忆力尚未衰退，判断力、理解力则处于最佳状态，思维的广度与深度也较前有了发展，想象力更丰富。其次是有了一定的创造的积累与实践，为进一步发展打下基础。这一年龄层次的人既有一定的创造经验又有一定的闯劲，不会囿于传统，敢于创新，但又不会盲目否定一切。

3. 音乐创造与年龄

音乐创造才能比起科学创造与别的艺术创造有一定的早熟性，有的儿童5—6岁就开始作曲，如莫扎特。有的儿童6岁就登台演出，如小提琴家阿尔多·布什。因此，创造的年龄高峰期相对较别的学科早。

我们考察了巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、门德尔松等25位名作曲家开始创作的年龄、创作的成熟期与创作的顶峰期，列表如下：

<table>
<tr><th>开始创作时期</th><th>百分比</th><th>创作成熟时期</th><th>百分比</th><th>创作顶峰时期</th><th>百分比</th></tr>
<tr><td>5—6岁</td><td>8%</td><td>17—25岁</td><td>12%</td><td>中　　年</td><td>12%</td></tr>
<tr><td>10—15岁</td><td>48%</td><td>25—35岁</td><td>72%</td><td rowspan="2">晚　　年</td><td rowspan="2">88%</td></tr>
<tr><td>18岁以后</td><td>44%</td><td>35岁以后</td><td>16%</td></tr>
</table>

再以歌唱家登台演出及名扬国际乐坛的情况来看，卡鲁

索、夏里亚平、吉里、卡拉斯、多明戈等20位世界大歌唱家首次演出的平均年龄为23.8岁，而在世界一举成名的年龄为31.2岁。小提琴家及钢琴家等器乐演奏家成熟的年龄更要早些，他们一般都是3—4岁学琴，7—8岁登台，20岁左右已达到成熟期，已名扬天下。下面以徐多沁、周世炯的调查表为例，从中可以看出小提琴名家学琴年龄、登台年龄的情况：

小提琴家姓名	开始学琴年龄	首次登台年龄
尼科罗·帕格尼尼	7岁（小提琴）	11岁
安利·维俄当	从小	6岁
亨利·维尼亚夫斯基	6岁	11岁
约瑟夫·约阿希姆	5岁	7岁
帕勃罗·萨拉萨蒂	从小	8岁
弗里茨·克莱斯勒	4岁	7岁
阿尔多弗·布什	3岁	6岁
米沙·艾尔曼	4岁	7岁
雅沙·海菲兹	3岁	7岁
津诺·弗兰西斯卡蒂	3岁	10岁
大卫·奥依斯特拉赫	5岁	12岁
耶胡迪·梅纽因	4岁	7岁
艾萨克·斯特恩	8岁（小提琴）	14岁
列昂尼德·柯岗	6岁	9岁
萨尔瓦采尔·阿卡多	3岁	13岁
伊扎克·帕尔曼	5岁	13岁
郑京和	4岁	9岁

钢琴大师霍夫曼在《论钢琴演奏》一书中提到8—12岁的儿童学习音乐还有无限的接受能力与取得成就的可能性，而12岁

——20岁才开始学习音乐就会取得较少的成就，20——30岁学音乐成就更少。30——40岁学音乐只能是有限的接受能力与效果了。

二、性别与音乐创造

1. 男女性别的差异

从生理上看：

女性的感官机能属于“位相性”，对迅速的个别的刺激反应快，男性属于“状态性”，适应徐缓的刺激，但综合能力强。

女性的嗅觉、听觉胜于男性，而视觉与空间感觉、辨别方位能力则男性较强。

男子体内血红蛋白水平高，细胞输送氧气相应增多，运动能力较女性强度大、持久性强。

大脑的重量男性略优于女性，男性为1400克，女性为1260克。

从智力上看：

男性偏重于抽象思维或思维抽象型，数学推理、逻辑思维能力强，想象力丰富，创造性强，喜爱机械操作。

女性偏重于形象思维与思维的艺术型，语言表达能力与记忆力强，审美感觉丰富，喜爱精细的手艺。

行为差异：

男性精力充沛，活动范围大，攻击性强，易冲动，难于控制自己。

女性自控能力强，情感反应敏锐、细腻，善交际，危急关头的应急能力不如男性。

人格差异：

男性期望值高，较少接受负反馈，更易于保护自我，性格开朗，勇敢刚毅，属于动态的开放的个性形态。

女性更多失败感，容易接受负反馈，性格多文静、温柔，对人亲切，做事细致耐心踏实，属于静态、封闭的个性形态较多。不过，80年代的女性更趋向动态、开放结构，更有男子气概，男女之间的差异已在减少。

2．音乐审美中的性别差异。

男性在音乐审美中想象力较丰富，视觉联想能力较强，较易出现丰富的视觉表象，对音乐意蕴的领悟把握能力较强。

女性则对形态的把握较快，对情态结构的体验丰富、细腻，多喜爱柔美、精巧、均衡的作品，但有时作为互补，亦会喜爱强烈、宏伟、气魄大的乐曲。

3．妇女在音乐中的地位

妇女在音乐演唱、演奏领域可以与男性平分秋色，著名的女歌唱家、女演奏家在国际乐坛似灿烂群星，熠熠生辉，但是女作曲家却较为少见。卡尔·西肖尔在《音乐美学》一书中专门分析了缺乏女作曲家的原因，认为无论从天赋才能与智力、音乐气质、所受教育上，男女都无差异，关键在于女性在婚后就把音乐视为副业，不再把精力集中于此。再者，女性的期望不是成就而是求美，被人爱慕，而男性的愿望是事业上的成功，两者期望值不同。

西德的布里吉特·侯夫特专门撰稿介绍了900年间的女作曲家，认为在西方音乐史上有一大批妇女还是谱写了不少有价值的音乐的。如中世纪神秘派女修士梅希特希德·封·马格德柏格就写过不少的歌曲，文艺复兴时期劳拉·博维亚，出版过一本5部合唱的牧歌集，17世纪最杰出的女作曲家之一，弗兰西斯加·卡奇尼，也写过不少牧歌、合唱曲、芭蕾舞剧及一部歌剧。18世纪曼海姆乐派的女作曲家弗里齐斯卡·列布伦，先后发表过12首钢琴及小提琴奏鸣曲。还有被舒曼称为有才华的作曲家、音乐家、指挥家的约翰娜·金克尔、门德尔松的姐姐芬妮、克拉拉·舒曼都

是有才华的女作曲家。20世纪女作曲家更是数不胜数了，特别是莉莉·布朗热刚满20岁就获得了罗马大奖，以后又赢得多次作曲奖，还有波兰女作曲家格拉芝娜·巴塞维支创作了各种类型的大型作品，奥地利女作曲家格莱特·齐立茨知名度亦很高。

近几十年，我国也涌现了大批女作曲家，如寄明、瞿希贤、严金萱、黄准、辛沪光、谷建芬、刘索拉、陈怡、罗京京等。

但是，从总的比例上，从知名度上，为什么仍然是男作曲家占优势呢？我认为，主要原因在以下几个方面：首先，在思维能力上，女性的抽象思维能力比男性差，而作曲需要形象思维与抽象思维的高度结合。其次，男性的独创性、自我期望值较女性高，这也是影响女性创造发展的一个因素。再者是环境的因素，在视男性高于女性的社会中，女性作曲家的发展要冲破重重阻力，包括教育上、家庭中重男轻女的倾向。婚后，妇女位置的改变，家务劳动的冲击，把贤妻良母与创造者的追求相对立的观念都是不利于女作曲家继续进行创造发展的条件。

不过我们相信，随着时代的发展，男女之间的差异会越来越缩小，女作曲家与男作曲家并驾齐驱的日子不会很远了。

第四节　音乐家最佳心理结构

音乐家最佳心理结构包括对音乐无比热爱的献身精神、强烈的创造欲望与表现要求、听觉感受敏锐性与记忆能力、丰富的意象与联觉、高度的想象力与抽象力、特殊的个性等因素。

一、动机因素

在音乐艺术中，有一定成就的作曲家与表演家都有一个共同的特点，就是对音乐事业的无比热爱与强烈兴趣。

这种热爱和兴趣似乎与生俱来，从小就有。大演奏家梅纽因谈到：当我还是个孩子的时候，我对音乐的感受就十分强烈，音乐是我的一切。我经常会为某些旋律夜复一夜地伤感流泪，直至睡着。① 小提琴大师亨利·维雨当亦是从小就对音乐有特殊的兴趣。亨利刚满两岁时，不论哭闹得多厉害，一听到小提琴声便马上安静下来，全神贯注。另外，这种热爱还表现为一种无比崇高的献身精神，不少出色的音乐家都把自己的一生献给自己钟情的事业，如大音乐家萨拉萨蒂一生没有结过婚，把自己全部的时间与精力献给了小提琴的创作与表演。大提琴家卡扎斯则说："倘能再活一百岁，我仍继续拉大提琴。"② 大指挥家瓦尔特也认为："音乐太富于魔力了，它使我照这样过了四十年的指挥生涯，否则我就不能生活。今晚，我在家里还要读几段《奥伯龙》的总谱，准备明天预演。而明天——明天又将是一个快乐的日子。"因此，他们视音乐如生命，如自我，如阿图尔·鲁宾斯坦所说："音乐不是消遣，甚至也不是我的爱好，音乐就是我"。③ 相反，离开了音乐，他们则几乎等于失去了自我。新西兰著名女高音歌唱家基里·卡那瓦说过："制止我唱歌，我也许会死去"。④ 正因为这些音乐家身上每个细胞都渗透着音乐，他们所创造的音乐本身也就体现着对音乐的热爱。如以色列小提琴大师依萨克·帕尔曼的表演再创造就传达了只有大音乐家具有的对演奏的不可抗拒的热爱。

这种献身的动力还表现在全力以赴地投入创造以及为了音乐事业不计较个人的得失。伟大的女低音歌唱家艾尔聂斯汀·舒

① 罗宾·丹尼尔斯《梅纽因谈话录》，人民音乐出版社1984年版第106页。

② 《外国音乐参考资料》1979年第4、5期合刊第77页。

③ 《外国音乐参考资料》1983年第2、3期合刊第102页。

④ 《世界之窗》1983年第1期第29页。

曼-海因克夫人谈及自己的表演时说："我的秘密是绝对献身于听众……不论玩腻了的我在纽约，还是在美国的西肖托夸的农民听众面前唱歌，我对听众的态度都差不多一样。"①在音乐创造中为了整个事业的发展不计较个人名利的献身精神亦是十分可贵在音乐活动中，无论是处于台前还是台后，是主角还是配角，都的。应该具有这种献身精神。

强烈的创造欲望与表现要求亦是动机因素中一种积极的因子，它能使音乐家不断创造与追求，并且在自我实现中感到自己本质力量肯定的喜悦。大指挥普列文说："演奏好的音乐是无比愉快的，指挥伟大的乐队去演奏伟大的音乐，更是妙不可言。"②柴可夫斯基在谈到创作时说："不是因为别人请你写，而是因为你自己觉得有写出来的必要。那时候，——而且只有那时候，光荣的果仁就会进入你的才能底沃土。其时你的沃土就等待着播种者……"③

二、智力因素

1. 敏锐的听觉能力

一个出色的音乐工作者应该具有敏锐的辨别音高、音长、音强、音色、和声的能力，在卡尔·西肖尔修定的音乐才能测量表上这几种因素是作为测量音乐才能的标准之一。舒曼也指出："发展听觉是最重要的事情"。④事实上，许多出色的音乐家都显露出这方面的能力。大作曲家古诺几岁的时候，他母亲曾请一位作曲家在钢琴上弹奏不同调性的和弦，他居然能分辨出来。这证明他从

① 詹姆斯·弗兰契斯·库克编《名歌唱家论歌唱艺术》，上海文艺出版社1979年版第31页。

② 李耀伦编译《现代国际乐坛》，学林出版社1985年版第65页。

③ 转引自吴毓清选编《音乐形象思维问题参考资料》第48页。

④ 舒曼《论音乐与音乐家》，音乐出版社1960年版第213页。

小就有很好的音高听觉与和声感，能区分不同调性的音结构的组合。依萨克·帕尔曼的音高与音调概念也相当准确，有一次在他的朋友的钢琴独奏音乐会上，钢琴的一根弦断了，在巨大的音流中，他却能马上指出是A弦。阿图尔·鲁宾斯坦还有罕见的内心听觉，他说："吃早点的时候，我可能在心里过一部勃拉姆斯的交响乐……，后来，叫我去接电话了，半小时以后，我发现那部交响乐一直没断，已经到了第三乐章。"① 作为演奏家兼教育家的一些大师也认为学生有无敏锐的听觉能力对于音乐创造是十分重要的。大提琴家奥兰多·科尔说：我们必须磨炼学生的耳朵，使他们不仅有良好的音准感觉，而且有辨别音质的敏感性。"② 此外，还应有对音乐结构形式的综合感受能力，这包括旋律感、节奏感、多声部感以及对乐曲结构的整体感。缺乏这些能力就无法从形式上准确把握音乐的动态结构，更无法在此基础上进入体验情态结构的阶段。

2. 良好的记忆力

对音乐的动态结构的准确记忆能力亦是音乐家必不可少的智力因素。许多大音乐家的惊人的音乐记忆力简直令人难以置信。例如大指挥家托斯卡尼尼就有非凡的记忆力。有一次，一位长号演奏员在演出前告诉他，自己乐器上某个低音不能发音，现在又来不及换乐器和修理，怎么办？托斯卡尼尼想了想说："没关系，今晚演奏的音乐中，没有这个低音"。著名音乐家、小提琴大师艾涅斯库也有着惊人的记忆能力。有一次，名作曲家拉威尔拿来自己的新作请艾涅斯库试奏一次给出版商听，他在作曲家伴奏下拉了一次后，再演奏时，则可以不看乐谱从头到尾毫无差错

---

① 《外国音乐参考资料》1983年第2、8期合刊103页。

② 塞缪尔·阿普尔鲍姆等《世界著名弦乐艺术家谈演奏》，上海文艺出版社1982年版第232—233页。

地背着拉出来。我国唐朝代宗时，有一位歌女名叫张红红，她的记忆力亦很好。有一天，宫廷乐工改编了一首新歌，准备进宫前，先唱给红红的主人韦青听，韦青叫红红在屏风后用心记忆，乐工唱罢曲子，红红一个音符没错地再演唱了一次。

迅速准确地记忆音响动态结构及情态结构的能力有助于创造者更快地从整体上把握乐曲或广泛地积累创造的材料，为进一步自由创造奠定良好基础。

3. 高度的想象力与抽象能力

对情态结构的把握、体现与联觉能力，我们在第4、5章中已详细说过，这里不准备再谈了。需要再强调一下的，是高度的想象力与抽象能力对音乐家的重要性。著名小提琴家内森·米尔斯坦说："天才必须具备两个先决条件：第一是丰富的想象力，能充满感情地表现他所演奏的作品"。① 涅高兹也认为："首先应该力求加强和发展学生在音乐方面和听觉方面的能力和他的想象力。"② 想象力与抽象力是音乐家进行创造达到自由境界的两种能力。玛克斯·德索说：艺术家的创造是三度的，他总是不断地从左右吸取能量，又不断地上下辐射这些能量。要吸收能量与释放能量就必须具备这种丰富的想象力与抽象力，集中概括地把握现实世界客体与作品形态结构、情态结构、意态结构要有抽象力，把握客体的风格、特征也要有抽象力。要把抽象集中的点无限丰富、扩大，内蕴自己的个性与创造就要有想象力。抽象力是一种凝聚力，概括力，而想象力就是一种扩散力、辐射力。只有两者兼备才是完全的真正的音乐家。当然，有时这种抽象力在艺术家那里已变成一种带有具象的直觉力，理性的分析与感性的感受在此

---

① 塞缪尔·阿普尔鲍姆等《世界著名弦乐艺术家谈演奏》，上海文艺出版社1982年版第44页。

② 涅高兹《论钢琴表演艺术》，人民音乐出版社1987年版第103页。

浑然融合，无法分离。

三、个性因素

1．执着追求、不断探索

名作曲家德彪西曾指出："人们在某些伟大的人物身上看到了一种使自己不断进步的'顽强的苛求'，在其它许多人的身上就看不到。"① 贝多芬在致友人的信中写到："真正的艺术家是不会骄傲的，他惋惜地见到了这一事实：艺术没有尽头。他模糊地感觉到，他离目标还多么遥远，也许，他为其他的人所惊羡，即使在这个时候，他也由于没有到达目标而悲哀。至于那比他更好的天才，也无非是一颗远处的太阳，在前面为他照路罢了。"②

真正的艺术家是永远不会满足的，他们总是不断地、执着地追求，精益求精地刻苦钻研，严肃认真地对待每一次创造，他们心中的艺术是神圣的。

舒伯特在创作D小调与G大调4重奏之前创作了相似作品的整个乐段作准备。他告诉友人，他写了两个弦乐4重奏和8重奏，还有另外的4重奏计划都是为了给一部伟大的交响乐创作铺路，其实在这之前，他已写过6部交响乐了。

歌王帕瓦罗蒂说到："独唱音乐会上的曲目我需要准备三年……"。① 意大利钢琴家波利尼18岁时，击败了78名对手，摘取了华沙肖邦国际钢琴比赛的桂冠，但他却谢绝了一切音乐会的邀请，回到米兰又刻苦研究了几年才重返乐坛。在第三届维也纳国际歌唱家比赛中夺魁的詹曼华认为自己得奖只是声乐事业的一个

---

① 德彪西《克罗士先生》，音乐出版社1963年版第4页。

② 《音乐艺术》1988第1期第45页。

① 威廉·赖特编《当代歌王帕瓦罗蒂》，中国文联出版公司1985年版第175页。

起点，要学习的东西更多了。钢琴家阿图尔·鲁宾斯坦在为唱片厂录音时，他会把一支曲子反复练习，直到他认为这是最好的一遍为止。这些名家对艺术都有一种执着的顽强的追求，认真严肃的创作态度，他们要的不是鲜花与掌声，而是完美的艺术创造。

这种执着的追求还表现为克服困难的勇气和决心。当代钢琴之后——拉罗査，手长得相当小，她硬是克服了这种不利的条件，成为出色的钢琴家。法国钢琴家科尔托的手纤细，伸展度也差，他考了巴黎音乐学院三次才如愿以偿。他为了钢琴事业付出比别人多得多的艰苦劳动。

2．自信与自知

一个真正的音乐家对自己的事业应有信心，对自己的价值应该有自知之明，这样才能满怀信心地正确对待自己的创造。

柴可夫斯基在《论音乐与音乐家》里说到：“有一位很著名的音乐批评家，曾经用下述的话语迎接我在作曲生涯中的初度尝试：‘柴可夫斯基先生差极了，他没有半点才能’。——正是这位森严的、急燥的，但并非铁面无私的小品文判官再度用夸大到歪曲真相的语气来谈论我，说我是一个‘卓越的’指挥。正象我过去没有相信那种说我毫无才能的判决一样，这次我也没有相信他的话。”

大指挥家托斯卡尼尼自知没有作曲才能，放弃了当作曲家的念头，立志成为当时最伟大、最严谨、最能领会作品意境的指挥。他把自己的全部心血贯注在音乐中。

自知与自信并不是矛盾的，自知是自信的基础，唯有自知才能对自己的价值有一个全面的估计，从而认识自己的所长与确定自己的发展方向，发挥自己的才能向既定目标前进。

3．兼收并蓄，融会贯通，自成一格

从一些大音乐家的传记中，我们可以看到，许多有个性的表

演家都在兼收并蓄、博采众长的基础上融会贯通，形成自己的风格。

依沙克·帕尔曼谈到自己在学生时代曾经有过一段模仿海菲兹的时期，使用很快的揉音，喜欢用快速度演奏，后来是模仿奥依斯特拉赫，试着使用比较宽的揉音和丰满厚实的音色，后来又模仿斯特恩整整一年没有使用揉音，现已形成自己的风格。我国高胡演奏家余其伟既学习了刘天一和朱海两位前辈的不同风格的揉弦特点，又积极学习小提琴和二胡的揉弦方法，并进一步形成自己的揉弦风格，从而丰富发展了广东高胡的技巧。

我国唢呐演奏家宋保才出生在河南的唢呐世家，从小就受到民间音乐的影响与父亲的严格训练。在地方剧团时，他又广泛地吸取地方戏曲音乐的养料，在上海音乐学院教唢呐时，又抓紧时机进修音乐基础理论课程，在中央民族歌舞团工作期间，他积极学习各兄弟民族的唢呐及管乐器的演奏技巧与风格，终以独特的姿态出现在舞台上，用十几种不同民族的管乐器演奏不同地方色彩的风格浓郁的民族器乐曲，受到听众热烈欢迎。

由于每个人都有自己与众不同的心理、生理特征和技术特点，不同的气质、性格、兴趣与修养，不同的感受现实世界的角度，因此，只要善于发挥自己的所长与特点，都能形成独具一格的个性。追求自己的个性，往往是有抱负的音乐家的信念。我国钢琴家顾圣婴以3年功夫吸取了刘诗昆、李名强、殷承宗的所长，又注意训练自己演奏大作品的气势与力度，然后又形成了自己的那种细腻深情又兼有刚强坚毅、精雕细琢又富于内在的逻辑性、哲理性的特点。

4．丰富的艺术修养、全面的知识结构

我国著名的指挥家李德伦常说："音乐家不能只知音乐，也该有广博的知识和哲学的头脑。那些伟大的前辈指挥家，他们往往不仅是音乐王国的大师，也是生活中真善美的执着追求者，因

而才能指挥乐队形神兼备地表现出作品的精髓，让听众从欣赏中感受到一个广阔的境界，一颗伟大的心灵。”① 高芝兰教授也指出：“一个演员，单有嘹亮的歌喉，已经非常不够了，他必须有较高的文学艺术修养，还需要有高尚的艺术品格。对内容和人物的思想感情的深刻了解和戏剧的才能，也就是所谓总体艺术美学观。这是目前国际上的声乐表演艺术的总的要求。”②

随着社会的发展、音乐欣赏水平的提高，听众的审美要求日益广泛、丰富，音乐艺术家的单一型知识结构已经不能符合人们的要求，一种立体型的多侧面的知识结构的建立，一种全方位的艺术修养的掌握，已成为当今艺术家的努力目标。

从当代一些艺术大师的艺术修养与知识结构中我们也可以看到这种趋向。例如，当代小提琴之王亚沙·海菲兹，不仅精通法语、英语、德语、俄语，能随口背诵普希金的诗篇，他还善于写作，把自己的思想、经验和感情写成长篇著作，实现了多年的宿愿。他是世界有名的集邮家，还善于演戏，有一定的戏剧表演才能。他不仅小提琴拉得无与伦比，还是个出色的钢琴家。他对乒乓球、游泳、网球亦样样精通。我国作曲家、小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的作曲者之一陈钢，经常涉猎古今中外的文学音乐历史及自然科学的书籍。他认为世界上一切事物都是触类旁通的，只有知识渊博，才有可能创作出博大精深的作品。著名古琴家吴景略博览群书，亦擅长国画、书法。这些艺术知识和素养对他在古琴艺术上的成功有重要影响。

丰富的艺术修养、全面的知识结构可以使音乐家内心世界体验丰富，对美的东西特别敏感，发展全面均衡。如傅聪从小就对诗歌、小说、戏剧、绘画及一切美的事物都有强烈的兴趣与感受，

---

① 《音乐爱好者》1982年第9期第21页。

② 《人民音乐》1984年第9期第22页。

这样使他音乐视野宽广，自幼就形成逻辑思维的能力，他的唐诗宋词的修养与造诣为他在表达肖邦的内心世界时提供了丰富的想象和意境。著名钢琴家顾圣婴的绘画才能以及她对绘画的热爱对她的音乐创造亦很有帮助。她从石涛、八大山人的画中领会了豪放、飘逸的风格，又从列维坦的画中感悟到俄罗斯大自然的韵味，这都有助于她表现柴可夫斯基和拉赫玛尼诺夫的作品；她又从法国印象派画中把握到德彪西的审美趣味与风格。

构成音乐家最佳心理结构的三个因素是互为作用、相辅相成、缺一不可的：动机因素是创造的动力，它推动着音乐家在实践中不断前进；智力因素是使创造得以实现的必备条件；个性因素则是音乐不断达到更高境界的阶梯。

第九章

音乐工作者最佳审美心理结构的建造

第一节　创造适合音乐才能发展的社会环境

音乐才能的发展与最佳审美心理结构的建造要有一个适宜的社会及文化环境，这种社会文化背景都应包含创造因素，应包含着有利于人的创造性发挥的各种条件。

首先，这个社会应是一种开放系统，能够不断地与外界交换能量，接受不同的甚至是对立的文化刺激。在多数民族文化传统中，往往容易保持传统的稳定性，尤其是我国这种具有丰富的悠久的文化传统的稳态结构，特别需要不同文化的刺激。如唐朝的音乐文化获得空前的繁荣，就是当时的统治者能奉行开明的政策，广泛吸收各国音乐文化的结果。在当时，高丽、天竺、安国、康国等音乐都被列入唐九部乐、十部乐。新罗、史国、米国、石国、日本、拂森（东罗马）、扶南、骠国、室列佛逝、呵陵等国的音乐也不断传入或更为流行。唐朝音乐融合了各族音乐，在内涵至形式上更丰富、发展更迅速。“五四”以来，西洋音乐的传人，近几年西方现代音乐的影响，都对我国音乐发展起

到一定的促进作用，使其呈现出更丰富、更立体化、更多样化的形态，这无疑可使具有创造个性的个体受到更丰富的音乐文化刺激，思维更活跃，想象力更丰富，创造式样更多样。如果处于一个封闭的系统中，创造能量无法与外界进行更广泛的交流、融合，就难以产生新的创造的可能性。内部交流达到饱和就会产生熵的最大值，使整个民族的文化发展受到影响，个体的创造性亦会受到窒息。

其次，含有创造因素的社会应是一种多元化文化组合的结构，具有百花齐放、百家争鸣的气氛，容纳各种不同的音乐文化形态，而不是只提倡一种样板、一种典型。8亿人8个样板戏，只能形成文艺僵化的局面。多元化的组合结构使不同的事物相互比较、竞争，对立的东西在斗争中相互促进发展。不寻常的东西与寻常的事物综合可产生新的创造。对立的统一可以产生更高层次的综合。

再者，应重视音乐文化的普及与提高，要对音乐事业的发展予以经济上的支持与精神上的引导，防止其商业倾向与自生自灭的现象。欧美专业音乐水平较高，这与其全民族音乐素质较高有关，如联邦德国爱森大学音乐学家沙和睦教授曾对西德不同层次的群众进行过基本音乐能力测试，结果如下：

不同层次群众	音高感	曲调感	音程和弦感	节奏感
	完全正确百分率			
7—14岁儿童	53%	56%	37%	64%
儿童合唱队员	80%	93%	76%	83%
大学生	88%	98%	92%	95%
一般成年人	71%	86%	62%	86%

可见，西德全民音乐素质的水平相当高，专业音乐团体、音乐创作的水平也就十分高。我国的全民音乐教育还没有获得适当

的位置，严肃音乐的发展得不到应有的支持与鼓励，流行音乐又有商业化的倾向，这无疑都会妨碍音乐的普及与提高，也不适于音乐人才心理结构的建造。

第四，倡导创新，鼓励敢于创新的人物与有创新意识的倾向。

对于敢于创新的人物或群体予以精神及物质上的鼓励，这可以强化积极的心理因素，增强创造的动力。当然，对创造最大的满足莫过于从创造本身所获得的喜悦。但群体的肯定、社会的承认，无疑会加强这种推动力的效果。倡导创新，还可以使开拓性人物带动一批人开创新的天地。如，音乐界对一批年青的作曲家大胆创新的鼓励与肯定，就促使他们更快、更好地出成果。

第五，要使每个人都有平等发展的机会，都有自由地学习音乐的权利。

解放前，系统学习音乐只是少数人的专利，广大人民群众与穷苦的劳动人民是不敢问津的。因此，音乐的发展受到相当大的限制。解放后，任何人都可以有机会参加各种音乐训练，报考业余与专业的音乐团体　院校。特别是近几年，又破除了成份论的种种限制，使更多的人有机会接触音乐。棉纺工人胡晓平可以在国际大赛中夺魁，车工关牧村可以成为人民喜爱的歌唱家，因所谓的政治问题被剥夺了创作机会的谷建芬成了备受群众欢迎的多产作曲家。人人有了接触音乐的机会，每个人的音乐潜能就能发挥出来，聚集起来就是一种巨大的创造能量。

第二节　创造充满音乐气氛的音响环境

要创造一个适于儿童音乐才能发展的音乐环境，通过一种耳濡目染的方式使他们不知不觉地受到音乐的影响，自然而然地对

音乐产生强烈的兴趣和热爱。上海儿童医院编选了各种适合0～3岁半小朋友的生活配乐、体操配乐、游戏音乐，使婴幼儿一来到托儿所就生活在优美的音乐环境中，受到音乐的刺激。父母经常欣赏的音乐作品的旋律或片断，孩子们也很容易记住。如：被评为1983年首都儿童健美比赛最佳健美儿童的宁丹妮，她的爸爸经常唱歌，她总是好奇地注意听，爸爸常唱的歌她也学会了，从而对音乐产生一定的兴趣。

铃木教学法中的母语方法，亦是根据小孩出生后，天天被母语的声音指导和包围着，受到这类声音反复经常刺激的这种情况，让儿童在音乐环境中经常听到优美的音乐，受到最好的音响反复刺激。生活在音乐中，用乐音浸透自己，在这种音响环境中成长起来的孩子们，听到优美的音乐会感到舒适、熟悉并作出反应，这样，在幼年时期就能用很自然的动作学习乐器，并容易熟悉乐谱的符号体系。

第三节　根据不同时期的年龄特点建造音乐工作者的最佳心理结构

一、　早期音乐教育

学前期儿童的大脑结构及机能已比婴儿期有了进一步的发展，兴奋和抑制机能的高级神经过程不断增强，第二信号系统能力也得到进一步的提高。在这一个阶段，就要运用适当的方法为音乐人才心理结构的建造打下基础。

首先，要在儿童学习音乐的过程中培养其热爱音乐的感情。小提琴教育家赵薇曾谈到，她给幼儿班上的第一课虽然没教拉琴，却在孩子心中种下了热爱音乐事业的种子。如把教室布置得很有吸引力，墙上挂满了五颜六色的大大的5线谱，红色的学生守则“爱

音乐，好好学，守纪律"挂在中间，四周有8幅画得很大很生动的儿童拉琴的图画。上课时，先请在业余小学学过2、3年的小哥哥、小姐姐表演。小朋友们都羡慕得不得了纷，纷要求发琴，早点学琴。

其次，要把听觉的训练作为一直贯串在学习中的基本训练。铃木教学法认为，听力是音乐生命的基础，要培养孩子学会听，听别人的、听自己的，并善于比较什么是好的声音、正确的发声，能随时评价、纠正自己的错误。坚持这样的训练就能培养出非常灵敏的耳朵以及把听作为关键的习惯。

第三，把听觉与视觉、运动觉相结合。在音乐欣赏时采取视听相联系的方式，边欣赏乐曲，又同时配合与之有关的名画，这样既可以使乐曲有鲜明的具象内容，又使名画注入更生动的气韵。还可以运用达尔克罗斯提倡的"体态律动学"的教学法，让儿童以身体律动来体验音乐的节奏、情感的律动。

此外，德国奥尔夫体系还认为，音乐节奏与人类言语有密切联系，人类言语中已存在丰富的节奏，让儿童通过言语节奏来掌握音乐节奏，如切分音可用 $\frac{2}{4}$ 老 师 好 同 学 好 附点音符可用 $\frac{2}{4}$ 快点 吃 慢点吃 来进行练习。

第四，要从小培养儿童的音乐想象力，对于作品具体意象的联想能力、情绪基调的感受力，培养他们善于运用音乐语言来进行思维的能力。在西方的一些音乐学院中，老师经常鼓励学生自由演奏，并通过老师唱一个短乐句，让学生用音乐语言进行回答，以此来启发学生的音调想象力。

最后，在方法上要寓教育于游戏中。当代著名儿童心理学家

朱智贤认为："儿童最初的主要实践活动形式乃是游戏。"不少在儿童音乐教育中作出成果的教师都非常强调在游戏中进行音乐教育的重要性。

有的教师采用在游戏中学习音乐知识的方法来调动儿童的学习兴趣。钢琴教师李斐岚让幼儿们在玩键盘"拼板"游戏中熟悉钢琴键盘，看谁能把单个琴键按白键和黑键的正确排列拼出来。德国当代著名的作曲家卡尔·奥尔夫在他独创的儿童音乐教育体系之中，就采用了在游戏中学的生动活泼的形式，组织儿童进行打击乐合奏。这种合奏以节奏为灵魂，以一般民歌、儿童歌曲及舞曲为主要音乐素材，让儿童边唱边跳地即兴表演，使儿童在快乐的玩耍中得到音乐演奏的训练。赵薇在教持弓动作时，先做"老鹰搭窝"的游戏，让孩子们用右手按持弓姿势搭成老鹰的头和嘴的形状，在教室里飞来飞去叼起一根铅笔当作树枝，把它放到另一个地方，准备搭窝。这样，孩子们在高兴的游戏中熟悉了持弓姿势，肩、肘、腕、背的动作也得到自然的调节。小提琴教师徐多沁、周世炯在训练儿童听觉时，也采用下棋的办法，每人一个5线谱盘、一堆棋子，老师拉一个音，孩子们就往上摆一个棋子，比赛谁摆得快，摆得准。

二、 中小学时期的音乐教育

中小学阶段正是一个人的身心逐渐成熟，才能与心理结构全面发展的时期。这一阶段青少年的认识已从具体的形象思维进入到抽象逻辑思维，逐步有了辩证思维，从口头语言向书面语言过渡，从世界观的萌芽发展到世界观的初步形成。在音乐教育上从被动的学习逐步转入主动的积极的创造阶段，对音乐情感的体验、想象也较学前期丰富许多，对技能的掌握逐步巩固，正确的演奏方法基本形成，在这一个阶段要注意以下几个方面的问题，才有利于最佳审美心理结构的建造：

首先，要逐步培养他们对音乐事业的正确观念，使之逐步形成为音乐献身的理想。据心理学家调查，在小学阶段，学习目的、动机较为正确的孩子在5年级时只占50%。因此，在小学阶段就要尽快使学习音乐的动机、目的明确起来，增强对音乐的热爱，确立为音乐事业奋斗的信念。而在中学阶段，就要使这种理想更加深化、强化。如第一届梅纽因国际青少年比赛少年组第一名13岁的王晓东，在参加比赛时就抱着为国争光的信念，强大的动力终于使他满怀信心地登上了领奖台。

其次，要在这一阶段培养音乐的听觉感受力、情感的体验能力、丰富的想象力与理解力等基本能力以及技巧上扎实的基本功，为大学阶段的进一步飞跃奠定基础。这一阶段综合音乐感的培养，可结合绘画、文学等其它艺术的感受力来进行，使之有更广阔的联想天地，更丰富的情感体验，更深刻的人生领悟力。还要使之广泛接触音乐名作，扩大音乐感性知识的视野，提高把握名作创作背景材料的理解能力。

第三，在熟练掌握一种乐器的基础上，还要进行适当的合唱训练，培养多声部感与互相协作、配合的能力。

第四，在这一阶段也要锻炼孩子们坚持苦练基本功的意志力，使之形成刻苦学习的耐力与韧性。无论是音乐演奏还是音乐创作，都是技巧性很强的专业。缺乏坚韧不拔、持之以恒的精神，即使是天才也无法达到成功的顶峰，正如大作曲家巴赫所说的："谁象我一样用功，谁就可以有我一样的成就。"①

三、 大学时期的音乐教育

这是人生智力发展最旺盛的时期，记忆力、动作反应速度达到最佳比值，理解力、想象力、创造力都处于迅速发展阶段，这

---

① 初旭编著《外国音乐家漫话》，上海文艺出版社1984年版第7页。

是成才较早的音乐人才出成果的黄金时期，许多有才能的作曲家或演奏家在这个时期已经创造出传世杰作或在国际比赛中载誉而归。因此，这一阶段的教育如何，对从事音乐的人能否真正成才是一个较关键的时期。

我认为，这一阶段，演奏者首先要发展自己的创造个性，根据自己的生理、心理特点及音乐表现上的独特方式形成自己的个性特点，在吸取其它演奏家表演特点的基础上，提出自己的思考与理解。如星海音乐学院83届学生张宇清谈到，她演奏柴可夫斯基小提琴协奏曲开始的宣叙性乐句就与别人处理不一样，许多人轻描淡写地拉下去，没看到它与全曲的联系，而她却特别重视这段引子的演奏，认为它是整个乐章的概括，这短短的几小节就有多个强弱记号的变化，这沉思般起伏的情绪，正是包含了第一乐章为幸福而斗争的信念的全部内容。

其次是风格的把握。创造个性的发挥不是一种脱离客体的自由创造，而是以自己独特的方式揭示客体的深刻内涵与独具的风格。中央音乐学院管弦乐系主任韩里教授在《飞速前进中的不足——当前我国小提琴教学之我见》一文中指出，我国参加比赛获奖的选手在音乐文化教育与风格把握上都还有很多不足。他说到，主持第一届梅纽因国际小提琴比赛评委工作的罗伯特·马斯特斯先生就曾批评我获奖的某个选手把贝多芬《第七奏鸣曲》、维尼亚夫斯基《诙谐塔兰泰拉舞曲》和巴托克的《幻想曲》在风格上演奏成一个样，这种不重视培养学生音乐风格感的倾向这几年虽有好转，但在感性上大量感受、领悟某作曲家作品，在理性上从内容至形式都透彻分析其风格特点，形成从感性至理性对这一作曲家风格特点都了如指掌的努力还是不太够。因而，在我国，强调学生在大学阶段对中外重要作曲家风格的把握就显得格外重要。

再者，作曲者要全面地掌握各种创作技巧，并在接触大量音乐名作的情况下，形成自己的独特的创造风格。音乐史上没有哪

一个伟大的作曲家没有自己独特的个性，具有哥特式建筑美的巴赫乐曲，充满诗情画意的肖邦钢琴曲，带有辉煌灿烂色彩的李斯特作品都各具特色。舒曼在《论音乐与音乐家》一书中就提到："我认为他的前奏曲是异常出色的……从每一首里都可明显地看出他的优美的笔迹，写着属于弗列德里希·肖邦，即使休止时，你也可以从他那痉挛性的呼吸中把他辨认出来。"当然，这种独特的风格亦要有鲜明的民族风格与时代风格的特色，而不是脱离民族与时代的孤立的个性创造。

此外，非独奏乐器的表演者要提高自己的合奏、协奏能力，使自己成为大整体中的有机的不可缺少的部份，并在合奏中显示出自己乐器的独特的表现魅力。

最后是知、情、意的协调发展，即心理结构的全面建造。知识结构的营造不仅包括音乐文化、音乐史论方面的知识，还包括哲学、美学、心理学、社会学、文化人类学及一般自然科学的知识。著名小提琴家西该提认为：可惜很多音乐家的兴趣都偏向一隅，一个人的风度和他的学识，可以从他的演奏中表现出来。西该提本人就是兼有诗人的气质又有哲学家的头脑，一个成功的作曲家与表演家恐怕也应具有这两种气质。情感结构的建造包括具有崇高的道德感、高尚的美感与审美情趣、丰富的情感体验。人格的意志力应在音乐崇高美中获得提高，这不仅体现在创造中的意志力，而且体现在性格上的意志锻炼，铸造坚韧、顽强的意志力结构，成为知、情、意全面发展的人。

第四节　发挥群体的力量，建立合理的群体结构

建立合理的创造群体结构，发挥群体的凝聚力，有利于个体

创造性的发挥。据说，美国大学的教授们都喜欢在午餐时边吃边聊，各种专业的人才聚集一起无所不谈，这样在同行与同行、同行与外行之间的交流都会促使人们思维开阔与触发创造的灵感。梅纽因音乐学校办学成功之道正在于全体师生形成均衡和谐的整体。我国青年作曲家瞿小松、刘索拉、谭盾、苏聪、陈怡、陈远林、朱世瑞、罗京京等亦构成一种不容忽视的群体力量。我国声乐界参加国际比赛的选手，每次志在必得，如在规模盛大的第3届维也纳国际歌剧歌唱家比赛中，我国4名选手全部进入最后决赛，青年歌唱家张建一 詹曼华艺压群星，双双夺魁。在芬兰第一届米丽亚姆·海林国际声乐比赛中，在男女声组8名获奖者中，中国人就有3名。在第一届梅纽因国际青少年小提琴比赛发奖仪式上，12名获奖者中竟有一半是中国人。伦敦《每日邮报》以《小提琴盛会上中国辉煌胜利》为题，盛赞中国选手获得的巨大成功。这种群体的凝聚力既有竞争性，又有互相促进的合作性，又形成一种巨大的国际影响。

创造群体的合理结构亦有利于个体心理结构的发展。如不同年龄的群体结构可使人吸取老年人的丰富经历中的体验，饱经沧桑中对世界对人生深刻的观察与认识，中年人那种较佳状态的理解力、想象力、思维的广度与深度，青年人敏锐的接受能力，充沛的精力与敢于开拓的精神。

不同智能的结合，再现型人才可提供丰富的积累，发现型人才可在积累的基础上有所突破，创造型人才则更可以在各方面有所创造、发明。在音乐智能上，有的人基本感受能力较好；有的人情感体验较丰富；有的人想象力较活跃；有的人领悟力较强，这都可以形成互补的交流。在音乐创造上不同类型的结合，如有的人对传统的、民间的东西掌握丰富，有的人对现代技法掌握熟练，亦可互相取长补短。

不同气质、性格的人结合的群体，气质、性格之所长亦可互

补，使集体的创造更完美，个体亦可吸取他人不同气质形成的不同创造风格，兼收并蓄，丰富自己。

音乐人才最佳审美心理结构的建造是以创造个性的形成为核心的。含有创造基因的社会为其发展提供了广阔的天地，不同时期的教育又使创造个性得以巩固与成熟，群体的力量使创造个性在竞争与合作中发展，这些因素的相互作用，可使最佳心理结构尽快形成，不断趋于完美。

附录：音乐治疗简介

音乐治疗是专门研究音乐对人类身心疾病的预防与治疗的一门综合性科学，是音乐与医学结合的边缘学科，它的基础学科就是医学心理学和音乐心理学。将音乐作为一种有系统的治疗工具，是从本世纪中叶开始的，但人类用音乐来医治疾病，却早已有漫长的历史了。

历史上的音乐治疗

人类很早就已认识到，音乐与医学有着密切的联系。实际上，音乐是人类最古老的治疗方法之一。在原始时期，人类关于音乐治疗疾病的观念是通过巫术、迷信仪式反映出来的。巫者舞也，舞者又往往随歌随乐而起，而歌舞的主要目的之一就是驱除带来疾病的恶魔、邪气，或是为了安抚被激怒的神灵，使其平静下来、高兴起来，不再让疾病降临人间。

以后，随着历史的发展，关于音乐与人体及其疾病关系的论述和音乐疗疾的实例，便频频见于史籍了。

我国古籍《群经音辨》中，有“乐，治也”之说，明确了音

乐是一种治疗疾病的手段。两千多年前，在中国第一部医书《内经》中，又有用心、肺、肝、脾、肾等五脏的生克关系，结合宫、商、角、徵、羽五音和喜、怒、忧、思、悲、恐、惊七情，对人体发病的病因病机及治疗所作的论述。《内经——〈金匮真言第四〉》指出：宫为脾之音，大而和也，叹者也，过思伤脾，可用宫音之亢奋使之愤怒，以治过思；商为肺之音，轻而劲也，哀者也，过忧伤肺，可用商音之欢快使之高兴，以治过忧；角为肝之音，调而直也，叫呼也，过怒伤肝，可用角音之悲凉使之哀伤，以治过怒；徵为心之音，和而美也，喜也，过喜伤心，可用徵音之火热使之惊惧，以治过喜；羽为肾之音，深而沉也，吟者也，过恐伤肾，可用羽音使之思索瞑想，以治过恐。关于五音与五脏的关系在《史记》中也有介绍。此外，春秋时代秦国良医医和也曾论述音乐与疾病的关系，《左传·昭公元年医和论乐》中写道："先王之乐，所以节百事也。故有五节。迟速、本末以相及，中声以降，五降之后，不容弹矣。于是有烦乎淫声，慆堙心耳，乃忘和平，君子勿听也。至于烦，乃舍也已，无以生疾。君子近琴瑟，以仪节也，非以慆心也。天有六气，降生五味，发为五色，徵为五声。淫生六疾。"说明了听音乐、演奏音乐都必须有选择、有节制，才有益于身心，否则对身心不但无益反而有害的道理。元代医生朱震亨则明确指出："乐者，亦为药也"。

公元前五世纪时，古希腊学者毕达哥拉斯就指出了音乐对人的心理活动的影响。他认为：适当地欣赏音乐有助于身心健康。在他看来，"有用于医治心中情欲的旋律，有医治忧郁和内心病症的旋律，……还有别的：医治愤怒、生气、内心变化的旋律，还有另一种歌曲可以治疗人的色欲。"① 他把这称为音乐的"净

① 转引自石峰《音乐世界趣谈》，人民音乐出版社1986年版第42页。

化”作用。

对于古人的这些见解，今人正在作进一步的研究和验证，而在研究工作中，人们注意到，除有关理论的记载之外，古人通过欣赏音乐或进行音乐实践来治疗疾病，尤其是心身疾病的实例，在史料中也时有所见。

如在《隋炀帝艳史》中，记载了隋炀帝因荒淫无度，虚火攻心而导致精神衰弱症，严重失眠，他的爱妾们便用音乐使其病情好转。而宋代的文学家欧阳修，则通过学琴治好了疾病并享有高寿。他说到："予尝有幽忧之疾，退而闲居，不能治，既而学琴于友人孙道滋，受宫声数引，久则乐之愉然，不知疾之在体矣。"①

又如在古希腊的神话中，太阳神阿波罗同时还演着音乐和医学之神的角色，据说当他同时拨奏诗琴的两根弦时，可使箭伤的创痛减轻。古希腊学者亚里斯多德通过观察注意到：情绪失去控制的病人"听了旋律后就会心醉神迷，于是恢复到原来的正常状态，好象他们受过医术或洗肠治疗似的。"②此外，在基督教的《圣经》中，也记载了大卫弹奏竖琴驱除所罗门王体内的"邪恶精神"，治愈了他的忧郁症，使他重新振作起来。伟大的宗教改革家马丁·路德指出：忧郁的精神是魔鬼，音乐可驱除这魔鬼。

特别要提一下的是关于塔兰泰拉毒蜘蛛病。据说此病在17世纪的意大利非常流行，人一旦被一种名叫"塔兰泰拉"的毒蜘蛛咬了，就会变得竭斯底里，只有随着节奏强烈而快速的舞曲狂跳，直至精疲力尽，病方会好。否则，就会死于精神及行为紊乱。虽然对这种说法有人持怀疑态度，而且18世纪以后这种病

① 转引自1983年8月24日《内蒙古日报》。

② 转引自普凯元《音乐疗法》，《音乐爱好者》1983年第4期第46页。

也逐渐消声匿迹了，但“塔兰泰拉”舞曲却在音乐中被历史性地保留了下来，音乐能治疗疾病的观念也深深地印在了人们的心中。

17、18世纪，欧洲陆续出版了不少关于音乐治疗的著述。其中，有些谈到了音乐可以使人克服忧郁和沮丧，复甦精神，以至延长寿命；有些开出了音乐治疗的处方，等等。这些著述主要从音乐治疗的效果和病人的感受方面进行了研究和探讨。

1807年，李赫登塔尔发表了《音乐医生》一书。1846年，克梅特发表了《音乐对于健康和生活的影响》一文。他们从心理学、生理学的角度科学地论述了音乐与身心健康的关系，以及音乐在疾病防治中所起的作用和治疗方法等，确立了音乐医疗学的概念，提出了这一学科的主要研究课题。此后，有关音乐治疗的科学研究在理论和实践上都不断得到发展。

现代音乐治疗的发展状况

在第二次世界大战末期，美国一些所谓退伍军人医院里住满了伤残的军人，他们不仅身残，而且心灵也尚未恢复和谐宁静。这时，一些音乐工作者义务为他们服务，将音乐带进了医院。医生们渐渐发现，音乐对病人生理和心理的康复都能起一定的作用，于是音乐成为了治疗方案中的一部分。临床实验又进一步肯定了音乐的疗效。

1944年，密执安州出现了一个音乐治疗学会。1946年，音乐治疗专科在堪萨斯州国立大学内开设。1950年，全美的音乐治疗协会在纽约成立。从此，音乐治疗在美国被承认为一种正式的职业。1958年，英国一位大提琴家朱丽亚特·奥尔维出版了专著《音乐治疗学》，并创建了“英国音乐医疗学研究会”，创办了

《英国音乐治疗》杂志，对英国的音乐治疗发展作出了杰出的贡献。此外，澳大利亚、德国、法国、丹麦、芬兰、挪威、日本等国从50年代末至70年代初，都先后成立了旨在发展音乐治疗的组织，很多医院开始使用音乐疗法，很多大学开设了专门研究机构，并陆续培养出不少既懂得医学，又懂得音乐，同时还具有心理学、教育学等知识，掌握音乐治疗技巧的音乐治疗员。1979年以后，多次举行了世界性的音乐治疗学术会议，音乐治疗成为现代引人注目的、具有强大生命力的生物一心理一社会医学模式的重要组成部分。

我国现代的音乐治疗起步较晚，临床应用大约是从1984年前后才开始的。较早办起心理音乐治疗院的是湖南省长沙市马王堆疗养院，其后不少城市的医院、疗养院也陆续开设了音乐治疗诊室。另外，山东煤矿临沂温泉疗养院、白求恩大学第一附属医院、沈阳部队大连第一疗养院等院的理疗科还先后开展了音乐电疗项目。这些实践及研究已初步取得一些成果。

迄今为止,国内外的研究、实验结果表明,音乐对人的心身疾病的疗效较为明显。心身疾病指人的心理因素和情绪反应在病因上起主导作用的那些疾病，如高血压、冠心病、窦性心动过速、精神衰弱、失眠、抑郁症、病态僻好、甲亢甲低、消化性溃疡、支气管哮喘、神经性官能症以及类风湿关节炎等等。音乐是一种能表达人类感情的艺术，它对人的情绪以及人体各系统的生理功能有调节作用。如对心血管系统，音乐能使血管舒张，紧张度降低，从而降低血压，改善心脑供血；对消化系统，音乐能促进胃肠蠕动，增加胃液分泌，从而帮助消化，增进食欲；对呼吸系统，音乐可使呼吸道平滑肌松弛，起解痉作用；对内分泌系统，音乐可使腺体分泌增加；等等。此外，音乐对精神神经系统的功能也能发生良好的影响，能改善注意力和记忆力，改善情绪和精神状态，解除复杂的社会环境和人际关系给人带来的精神紧张，

以及坎坷的生活、不幸的遭遇所造成的内心焦虑不安、忧郁等，使人恢复健康愉快的心境。音乐还有镇静、镇痛作用，可催眠，可减轻妇女分娩时的疼痛，还可在手术时提高麻醉药物的效果，甚至在某种程度上代替药物。

当今，音乐治疗已涉足于精神神经、内、外、产、儿、牙、肿瘤科等多个医学领域。在国外，雇用音乐治疗员的机构日益增多，除医院、疗养院外，还包括特殊教育学校、弱智成人或儿童的训练中心、老人院等。随着这一古老而又崭新的学科的不断发展，人类将日益广泛地从中得益。

音乐的治病机理

音乐对人体疾病的治疗机理迄今尚不十分清楚，作为精神治疗的手段，它能引起生理上的变化，就其作用因子来说，可有物理的和心理的两方面。据湖南马王堆疗养院的张武医生介绍，当前世界主要有以下几种学说：①

（一）大脑边缘系统学说

大脑边缘系统是与非特殊投射系统机能类似的第三调节系统，由边缘叶（扣带回、海马回、海马回钩）及其附近的皮层和有关的皮层下结构（杏仁核、丘脑上部、丘脑下部、丘脑前核、部分丘脑背侧核及中脑内侧被盖区等）组成。边缘系统的功能是十分复杂的、多方面的，近年来的电生理学等方法研究表明，它与个体保存（寻食、防御）和种族保存（生殖行为）有关，并参

① 以下几种学说的介绍节录自张武《音乐的作用和治病机理》一文，载于湖南马王堆疗养院1985年11月首届心理音乐治疗讲习班教材。

与记忆活动。边缘系统还有调节内脏活动和情绪活动的作用，故有“内脏脑”和“情绪脑”之称。

大脑边缘系统与周围有广泛联系，它接受各种感觉（躯体、内脏）临近新皮质及边缘系统内部的传入纤维，同时又向视丘下部、纹状体、脑干网状结构发出纤维，调节、抑制大脑皮质的功能。一般与情绪行为有关的身体反应、精神纠纷、欲望得不到满足等等，往往与新皮质与边缘系统间的机能发生脱节或不协调有关。而音乐可以通过大脑边缘系统调节躯体运动、植物神经、大脑皮质功能，从而促进身心健康。

（二）脑干网状结构学说

脑干网状结构是中枢神经内一个具有广泛调整和整合作用的组织，它具有以下功能：

（1）调节躯体运动

网状结构内有抑制肌张力及运动的抑制区，有加强肌张力及运动的易化区。

（2）调节内脏活动

在网状结构中存在各种内脏活动的调节中枢，如延脑内侧网状结构中有呼吸中枢，延脑外侧网状结构中有心血管运动中枢，故有“生命中枢”之称。

（3）对大脑皮层的影响

网状结构中的上行激活系统对维持动物的觉醒状态和意识活动有重要作用。音乐刺激可通过网状结构提高或降低中枢神经系统的活动水平，通过网状结构对特殊投射系统、非特殊投射系统、心理过程、内脏与内分泌机能、醒觉和注意力等发生影响。脑干网状结构在脑中枢统一过程中发挥重要作用，与精神安定剂相似，音乐则可以矫正新皮质与大脑边缘系统之间的功能失调，消除干扰网状结构的不良因素。

〈三〉非特殊投射系统学说

非特殊投射系统中心是不同感觉区，它在各种感觉之间起媒介作用，使听觉与视觉等各种感觉互相影响。

此外，根据普凯元《音乐疗法》一文的介绍，音乐的镇痛作用与针刺一样是具有生理、生化基础的。他谈到："人们对针刺镇痛的机制虽未完全了解，但业已发现它与人体内的'内啡呔'（吗啡样物质）增多有关。音乐疗法是否具有类似的机制呢？据美国克利夫兰的医生登科1981年的研究，类风湿性关节炎、骨关节炎、痛风和其他风湿病患者的血液和关节液中的β—内啡呔水平，要比健康人的低得多。登科还发现，当人在高兴的时候，体内的β—内啡呔水平就增高，悲观失望时则相反。病人情绪的好坏直接影响这些疾病的发作或缓解。……不难想象，音乐对某些疾病的治疗作用，可能有着类似的心理—生理机制。"

还有人认为，音乐类似新鲜空气、阳光等良好刺激，对人体发挥作用。乐声可以产生兴奋或抑制作用，可以协调生理功能，消除不良的情绪因素，促进健康恢复。

总的来说，人的神经系统中的大脑边缘系统和脑干网状结构对人体内脏及躯体功能起主要调节作用，而音乐对这些神经机能会产生直接或间接的影响，从物理和化学两方面作用于人体。

在物理方面，音乐的音波振动可使人体各个振动系统产生有益的共振，使各器官活动节奏协调一致，还可利用节奏鲜明的音乐刺激、诱导、调节有病变器官的功能。

在化学方面，音乐可提高神经细胞的兴奋性，通过神经及神经体液的调节，促进人体分泌一些有益于健康的激素、乙酰胆碱、酶及内啡呔等，使人体的新陈代谢得到调整。

音乐在物理方面主要作用于人的生理功能，而音乐对人体的化学平衡所起的作用则主要影响人的心理乃至行为举止方面。

需要指出，迄今为止的实践说明，音乐治疗是有效的，这尤其突出地表现在上面所述的转移人的不良情绪，改善人的心理状态和行为举止等方面，但对于治愈疾病这个最终目的来说，它往往只是一种辅助的手段，不应过分夸大其效能。

音乐治疗的方法

音乐治疗在方法上分为被动式和主动式两种。

被动式音乐治疗是患者通过欣赏、感受音乐，在情绪、情感方面发生变化，从而达到在生理、心理上进行自我调节的目的。

实践证明：治疗性音乐的音量要严格控制，一般应小于音乐会的音量，最大不超过70分贝。治疗时间每次不超过一小时，作为一次的治疗曲目，宜选编在情调等方面较为统一，而表现手段——如演奏乐器、音乐体裁等——有变化的一组乐曲，不可太单一，以致病人感觉厌倦。此外，整洁美观、舒适、雅静的治疗场地也是很重要的，它能使人产生愉悦、安定的情绪、心境。治疗室内的布置应是色彩协调、柔和的，并可加上灯光配合治疗，灯光色彩可视治疗需要及音乐情调而变换。一般蓝、绿色能镇定情绪，红、橙色可激发感情。

作为对被动式音乐治疗的配合，平时还可对患者进行有关音乐欣赏的一些辅导。因为音乐要被患者理解和感受才能起治疗作用，所以提高患者的音乐欣赏能力也是不可忽视的。另外，电疗、水疗以及气功、太极拳等理疗、体疗手段都可与被动式音乐治疗同时结合进行，以增强疗效。

主动式音乐治疗是让患者创造性地参予演唱或演奏活动，包括学习某种乐器的简易演奏法，也可同时结合体操或舞蹈动作，并配合治疗人员对患者的交流，达到治疗的目的。

在主动式音乐治疗中使用的，主要应是非正规乐队使用的、较简单易学的乐器。如木琴、铝片琴、铃鼓、鼓等打击乐，以及月琴、吉它、手风琴、口琴、笛子等。在歌唱和器乐的学习和表演活动中，能培养患者新的兴趣，使他们掌握一种新的表达、宣泻情感的方式（这对不太愿意与人进行语言交流的病人尤其重要），同时促进其听感、视感及运动肌活动的协调，还能带给患者健全的自我观和成功的经历，提高其自信，锻炼其社交活动的能力，增强对群体生活及周围环境的适应性，帮助他们积极地去生活。另外，音乐本身也会有利于患者病情的好转。

两种音乐治疗的方法，可分别对不同的病症发挥各自的优势。治疗经验说明，对原发性高血压、冠心病、失眠等症及孕、产妇，较适宜采用被动式疗法；而对抑郁、躁狂、妄想等症，则较适宜采用主动式疗法。但一般认为，主动式疗法能更直接地影响人的行为举止、思想态度，所以疗效相对来说更为显著一些。

在音乐治疗的实施中，治疗员与患者良好的关系，治疗员对音乐活动的良好的组织、指导、控制等，是使音乐治疗成功的必要保证。而另一个关键，则是治疗乐曲的正确选择，即音乐治疗的处方。

治疗乐曲的选择

不同风格、体裁，不同速度、节拍，不同旋律特性的乐曲，（包括歌曲在内，以下同）对人体可产生不同程度的兴奋、镇静、止痛和降压等作用，能不同程度地影响人体节律及人体各个系统的机能，因此，用于治疗的乐曲必须经过严格的选择。有时，还要求治疗员根据患者的需要改编或创作一些乐曲，设计一

些音乐活动。

实践证明，快速和愉悦的乐曲，可以使肌肉增加力量；音调和谐宁静、节奏徐缓的乐曲，可以使呼吸平稳、脉动富节奏感；音色优美、悦耳动听的乐曲可以调节植物神经，使精神松驰……。这些效应可成为开治疗音乐的处方时的一个基本依据。

另外，在配方选曲时，还要注意同质原理和异质原理的掌握。前者是采用在表现上与患者生理、心理状态及性格趋于一致的音乐，以引起共鸣。如对急性子的人使用节奏鲜明、速度较快的音乐，对悲伤哀痛者使用沉郁哀婉的音乐等。后者则采用在表现上与患者生理、心理上的病态成对比的音乐，以导引病情好转。如对焦虑失眠者用轻柔、宁静的音乐，对精神抑郁者用欢快、明朗的音乐等。在治疗过程中，往往先运用同质原理选曲，抓住患者的注意力，然后再逐渐改用按异质原理所选的乐曲，慢慢将患者往健康的方向引导。如一开始即按异质原理选曲，则可能使患者反感而起不到疗效。

配方选曲还应根据患者的病情及民族、职业、地区、文化程度、爱好情趣、欣赏水平及性格气质等因人而异。如对我国一些中等以下文化水平的患者，若使用西方的古典音乐，有时就不能收到预期的疗效，甚至使病人觉得沉闷乏味，而使用中国民间音乐改编的一些轻音乐，效果则较好。又如有的人，因为过去的某一段不愉快的经历是与某首乐曲，或某种类型的音乐联系在一起的，于是会对这些音乐产生反感，虽然音乐很美，却引起他坏的联想，这也是配方选曲时须了解、注意的。总之，治疗性乐曲必须为患者所接受，为其文化背景、生活阅历所容许才可能生效。

强烈噪闹、声调怪异的音乐，过分悲哀、抑郁的音乐，一般不宜作为治疗音乐，而其它古今中外、各种风格、流派、体裁的作品，以及各式各样的音乐活动形式，只要是有利于治疗的，患者又愿意接纳的，都可以选用为治疗音乐。

供参考的部分治疗曲目

（一） 抑制烦躁、易怒、敌意的乐曲：

中国部分：琴曲《流水》、二胡曲《汉宫秋月》、琴歌《阳关三叠》（王震亚改编的同名混声合唱，秦鹏章改编的同名民族管弦乐曲也各具特色）、用古代题材创作的歌曲《苏武牧羊》等。

外国部分：贝多芬#C小调钢琴奏鸣曲《月光》的第一乐章、肖邦《a小调钢琴协奏曲》、李斯特《d小调钢琴奏鸣曲》、瓦格纳的歌剧《汤豪瑟》中男中音的咏叹调《唱给夜空之星的歌》、勃拉姆斯的《摇篮曲》、德彪西的管弦乐曲《夜曲》等。

（二） 有助于调整紊乱的思绪、减轻内心焦虑不安的乐曲：

中国部分：琴曲《梅花三弄》、《雁落平沙》、据民族传统乐曲改编的民族管弦乐曲《春江花月夜》、琵琶独奏曲《月儿高》、广东音乐《雨打芭蕉》等。

外国部分：巴赫的《d小调弥撒曲》、门德尔松第四交响乐、肖邦的♭A大调前奏曲、约翰·斯特劳斯的圆舞曲、斯特拉文斯基的舞剧组曲《火鸟》第一乐章等。

（三） 有助于克服精神抑郁的乐曲：

中国部分：笛子独奏曲《喜相逢》、《姑苏行》、唢呐独奏曲《小开门》、刘天华的二胡独奏曲《光明行》、京胡独奏《夜深沉》、江南丝竹《三六》、小提琴曲《新疆之春》等。

外国部分：亨德尔的清唱剧《弥赛亚》中的“哈利路亚”大

合唱、莫扎特b小调第40交响曲、贝多芬的管弦乐曲《哀格蒙特序曲》、李斯特的钢琴曲《匈牙利狂想曲》第2、6、15号等、比才的管弦乐曲《卡门序曲》、李姆斯基-柯萨柯夫的交响组曲《舍赫拉查德》及管弦乐曲《西班牙随想曲》、格什温的钢琴与乐队曲《蓝色狂想曲》等。

（四）有助于松弛精神、解除疲劳的乐曲：

中国部分：民族管弦乐曲《彩云追月》、黄自的清唱剧《长恨歌》第一段"仙乐风飘处处闻"、秦咏诚的小提琴独奏曲《海滨音诗》、贺绿汀的钢琴曲《牧童短笛》、吴祖强、杜鸣心的舞剧音乐《鱼美人》中的"珊瑚舞"和"水草舞"等。

外国部分：维瓦尔弟的大协奏曲《四季》中的"春"、亨德尔的管弦乐组曲《水上音乐》、德彪西的交响素描《大海》、法雅的钢琴与乐队曲《西班牙花园之夜》等。

（五）有助于增进食欲的乐曲

中国部分：黄贻钧的管弦乐曲《花好月圆》（或彭修文据此改编的同名民族管弦乐曲》、彭修文的民族管弦乐曲《欢乐舞曲》等。

外国部分：莫索尔斯基的钢琴组乐《图画展览会》（或拉威尔据此编配的同名管弦乐曲）、莫扎特的管弦乐曲《嬉游曲》等。

（六）具有催眠作用的乐曲：

中国部分：华彦钧的二胡曲《二泉映月》、吕文成的《烛影摇红》、《平湖秋月》、贺绿汀的钢琴曲《摇篮曲》等。

外国部分：莫扎特的《摇篮曲》、门德尔松的管弦乐序曲《仲夏夜之梦》等。

后　记

音乐心理学在我国是一门新兴的学科，不少开拓者在这个领域进行有益的探索，获得一定的成果。他们的研究，使我们从中获得不少启发，有助于我们的进一步探讨。本书是我国第一本较为系统地研究音乐心理学的著作，涉及到音乐心理学各方面的问题，由于笔者的学识有限，难免存在不少缺点和错误，希望专家与读者批评、指正。

本书绪论、第二章、第三章、第四章、第五章、第七章、第八章、第九章由罗小平撰写，第一章、第六章及附录由黄虹撰写。在写作过程中，承蒙著名音乐学家、星海音乐学院院长赵宋光教授、著名文艺心理学家陆一帆教授、心理学家郑芸珍副教授认真审阅全稿并提出许多指导性意见；著名作曲家、星海音乐学院副院长施咏康教授、副院长蔡松琦副教授，中央音乐学院张前副教授、蔡仲德副教授、王次炤讲师，小提琴教育家赵薇等分别对本书重要章节提出过宝贵意见；西安音乐学院的高天老师从美国寄来十几种英文论著，为本书的写作提供了重要的参考材料。谨此一并致谢！

作者

1988年10月于广州